

الدكتور أحمد بسام ساعي

الصورة

بين البلاغة والنقد

المنارة
للطباعة والنشر والتوزيع


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الصورة

بين البلاغة والنقد

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الصورة

بين البلاغة والنقد

الدكتور
أحمد بسام ساعي

المنارة
للطباعة والنشر والتوزيع

الطّبعة الأولى
١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

حقوق الطبع محفوظة

المنارة
للطباعة والنشر والتوزيع

إلى والدي الطيب

وهو يتطلّع من وراء شيخوخته إلى الأمل البعيد الذي غرسه . .

لعلّي لا أخيّب رجاءه.

بسام

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة

تأتي هذه الدراسة ثمرة لعمل طويل متتابع استغرق سبع سنوات في تدريس مادة البلاغة في الجامعات العربية، وقد بدأه الأستاذ الدكتور محمد خير الحلواني، فوضع خلال عامين من تدريسه للمادة خطوطها الأولى، ورسم ملامحها العامة، وانتهى فيها إلى منهج يجمع بين الأبحاث البلاغية القديمة والدراسات النقدية الحديثة.

وحين أُسند إليّ تدريس المادة في العام الدراسي ٧٤/٧٣م وجدتني مهتدياً بأستاذها الأول الدكتور حلواني، فاعتمدت أُمليته على طلاب جامعة اللاذقية، وانصرفت معه إلى كتب البلاغة القديمة محاولَين تذليل صعوباتها وشرح غامضها وحلَّ عُقَدها التي وقف أمامها معظم الدارسين موقف المتسائل أو موقف المتجاهل، فوجدنا لكل الأسئلة المطروحة في علم البيان الإجابات التي يتطلع إليها الطالب، ولم نحاول رغم خوف التعثر تجاهل أيٍّ من هذه الأسئلة أو العُقَد.

ثم لم أزل أعاود فيها وأنقِّح، وأتوسع في الدراسة الأدبية للصورة، مفيداً من دراساتي النقدية الحديثة بشكل خاص، ولم أزل أزيد في إجاباتها وضوحاً، وفي شروحها توسعاً، وفي شواهدها تجديداً وتخليصاً لها من القديم المتردِّد في كل كتب البلاغة، القديمة والحديثة، حتى استقام لي عملاً أستطيع أن أقول إنه بلغ شأواً لم تصل إليه، في وضوحه ودقَّته وسعته، أي من دراسات علم البيان السابقة، جامعاً إلى

ذلك أحدث ما وصلت إليه الدراسات النقدية في الصورة، لتكون هذه الدراسة مرتسماً بيانياً يمثل مراحل تطور الصورة في الأدب العربي منذ بدايتها حتى الشكل الأخير الذي انتهت إليه.

وأنا على علمي بالعثرات التي لا بدَّ أن تعترض كل دراسة جريئة كاشفة، أستطيع أن أطمئن إلى أن الطالب سيجد بين يديه في هذه الدراسة مفاتيح الصعاب التي كانت تعترضه في دراسته لعلم الصورة، بجانبيه القديم والحديث.

أسأل الله أن يثيبنا إلى الحقيقة، ويقيلنا من الخطأ، وأن يمنحنا تواضع العالم، وكبرياء الحق، وأن يجعل عملنا خالصاً لوجهه في خدمة العلم وطلابه.

د. أحمد بسام ساعي

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

القسم الأول

الخيال والصورة الحديثة



أولاً: الفصاحة والبلاغة في مفهوم القدماء

أ ـ الفصاحة:

الفصاحة تعني الظهور والبيان، فما كان من الكلام واضح المعنى، بيّن الغرض، سهل اللفظ، جارياً على القواعد اللغوية، سُمِّي فصيحاً.

ويقسم علماء البلاغة الفصاحة قسمين: (فصاحة المفرد) و(فصاحة المركَّب).

(١) فصاحة المفرد:

والمفرد يعني الكلمة الواحدة مجردة من سياقها الذي وقعت فيه.

ولا تكون الكلمة فصيحة إلا إذا خلصت من تنافر الحروف والغرابة، ومخالفة القياس اللغوي، أي جمعت جمالاً صوتياً، وآخر معنوياً، ولم تخرج عن قواعد النحو أو الصرف.

ويتكلم البلاغيون على تنافر الحروف في الكلمة ويعرفونه بقولهم: هو ما تكون الكلمة بسببه متناهية في الثقل على اللسان، وعسر النطق، كتلك الكلمة التي جاءت على لسان أعرابي حين سئل عن ناقته فقال: تركتها ترعى الهعخع(١).

والتنافر عندهم ثقيل، كما تقدم، وخفيف كقول امرىء القيس:

---

(١) يزعمون أنها ضرب من النبت.

غدائره مُسْتَشْزَرات إلى العُلا تضلُّ المَداري في مثنّى ومرسل

فكلمة (مستشزرات) ثقيلة النطق، ولكنها دون كلمة (الهعخع) في الثقل.

أما اللفظة الغريبة فهي الكلمة التي مات استعمالها، وغدت من الوحشي الذي يُحتاج في معرفته إلى أن يُبحث عنه في كتب اللغة والمعاجم، وقد ذكروا أن النَّحْوي المعروف عيسى بن عمر كان من المُتَقَعِّرين، وأنه سقط يوماً عن حماره، فاجتمع الناس عليه، فقال لهم: ما لكم تكأكأتم عليّ كتكأكئكم على ذي جِنّة، افرنقعوا عني.

والوجه الثالث من وجوه فصاحة المفرد أن تكون الكلمة جارية على القياس اللغوي، نحواً وصرفاً، وإذا خالفت ذلك كانت غير فصيحة. وللبلاغيّين على هذا غير شاهد، كقول الراجز الأموي أبي النجم:

الحمد لله العليّ الأجلل

وقول المتنبي:

فلا يُبْرَم الأمر الذي هو حالل ولا يُحْلَلُ الأمر الذي هو يُبْرِم

فإن الكلمات: الأجلل، وحالل، ويحلل، توافرت لها شروط الإدغام، ولم تدغم، أي كان يجب أن تكون: الأجلّ، وحالّ، ويحلّ، وفي هذا مخالفة للقياس اللغوي.

ويضيف بعض البلاغيين إلى هذه الشروط الثلاثة شرطاً رابعاً، هو ألّا تكون الكلمة مكروهة في السمع، ذات صوت تمجّه الأذن، وينفر منه الحس والذوق، على غرار كلمة (الجرشّى) في بيت المتنبي:

مبارك الاسم أغر اللَقَبْ كريم الجرشّى، شريف النسبْ[1]

(٢) فصاحة المركب أو فصاحة الكلام:

والكلمة المفردة تتخذ وضعاً في السياق يختلف عما كانت عليه

---

(١) الجرشى: النفس. انظر ديوان المتنبي (شرح العكبري) ١/ ٩٩.

قبله، فتوزن فصاحة الكلمات هنا منظومة في التركيب لا منفصلة متباعدة. وقد حدَّد علماء البلاغة فصاحة الكلام بأربعة أصول:

أولاً:

أن يكون سليماً من ضعف التأليف، وذلك أن يخلو من الخطأ النحوي، وأن يجري على قواعد النحو المطَّردة، ومن هنا لم يكن قول حسان بن ثابت فصيحاً:

ولو أن مجداً أخلد الدهرَ واحداً   من الناس أبقى مجدُه الدهرَ مُطْعِما(١)

ومثله قول أبي الأسود الدؤلي:

جزى ربُّه عنِّي عديَّ بن حاتم   جزاءَ الكلاب العاويات وقد فعل(٢)

فالشاعران أرجعا الضمير إلى متأخر لفظاً ورتبة، وهذا من ضرائر الشعر، ولغة الضرورة ليست فصيحة.

ثانياً:

أن يسلم الكلام من تنافر الحروف في الكلمات المتابعة، حتى لا تثقل في النطق، وقد أنشد البلاغيّون بيتاً غير فصيح ليدلّوا على تناهي الكلمات في الثقل، وهو قول الشاعر:

وقَبْرُ حرب بمكان قَفْر   وليس قرب قبر حرب قبر(٣)

وساقوا بيتاً لأبي تمام، وقالوا إنه دون البيت السابق في ثقل الكلمات المنظومة:

كريمٌ متى أمدحْه أمدحْه والورى   معي، وإذا ما لُمته لُمته وحدي(٤)

(١) يرثي مطعم بن عدي. ديوانه ٣٩٨. المطبعة الرحمانية ١٩٢٩.

(٢) ينسب البيت في حواشي بعض الكتب البلاغية إلى النابغة الذبياني وهو وَهَم.

(٣) زعم بعض الرواة أن البيت لجنِّي يرثي فيه حرب بن أمية، جد معاوية، ووضعوا لذلك قصة إلى الخرافة أقرب، انظر: البيان ١/٦٥، وكتاب الحيوان ٦/٢٠٧، ومعاهد التنصيص ١/١٢.

(٤) يمدح أبا المغيث الرافعي. ديوانه ٢/١١٦.

فقد أكثر من حروف الحلق في كلماته، فأدّى تجمهرها في البيت إلى الثقل الذي ذكره البلاغيون.

ثالثاً:

أن يسلمٍ من التعقيد اللفظي وذلك أن تأتي الكلمات في مواضعها من غير أن يخلّ بها التقديم والتأخير، أو الإضمار، أو الذكر، ولهذا عابوا قول الفرزدق يمدح خال الخليفة هشام بن عبد الملك:

وما مثلُه في الناس إلا مملّكاً أبو أمّه حيٌّ أبوه يقاربه

فالتعقيد في هذا البيت ناجم عن اضطراب نظمه وتراكيبه، من تقديم كلمات وتأخير أخرى، ومن عود الضمائر، وإذا أعدنا كل كلمة إلى موضعها من السياق قلنا: وما مثله في الناس حي يقاربه، إلا مملّكاً أبو أمّه أبوه.

رابعاً:

أن يسلم من التعقيد المعنوي، وذلك أن يكون انتقال الذهن من المعنى الأول إلى المعنى الثاني ظاهراً، يتعلق بالمجاز، وتفسيره أن تستعمل كلمات التركيب في معانيها الأصلية، وأن يكون إيحاؤها وما تنشئه من صور خيالية سليماً غير مضطرب الدلالة. وقد ساق البلاغيون شاهداً على التعقيد المعنوي قول العباس بن الأحنف:

سأطلب بُعْدَ الدار عنكم لتقربوا وتسكب عيناي الدموع لتجمدا

وأخذوا عليه قوله: لتجمدا. لأنه أراد بجمود عينيه التوقف عن البكاء، للسرور الذي يلاقيه من قرب محبوبته، وهذا خطأ معنوي، لأن الجمود خلو العين من البكاء في حال إرادة البكاء منها، فلا يكون كناية عن المسرَّة، وإنما يكون كناية عن البخل، كما في قول الشاعر:

ألا إن عيناً لم تَجُدْ يومَ واسطٍ عليك بجاري دمعها لجمودُ[1]

---

(١) البيت لأبي عطاء السندي، من قصيدة يرثي فيها ابن هبيرة الذي قتل في موقعة حربية عند مدينة واسط.

وإلى هذه الأصول الأربعة يضيف بعض البلاغيين أصلاً آخر، هو خلوص التركيب الفصيح من التكرار، وتتابع الإضافات التي تسيء إلى جمال النظم ورشاقة إنشاده، كقول المتنبي وقد تتابعت لديه حروف الجر ومجروراتها:

وتسعدني في غمرة بعد غمرة سَبوح لها منها عليها شواهد[١]

وقول ابن بابك، وهو أحد الشعراء الذين ترجم لهم الثعالبي في كتابه يتيمة الدهر:

حمامةَ جرعا حومةِ الجندل اسْجَعي فأنت بمرأى من سعاد ومسمعِ[٢]

فتتابع حروف الجر والضمائر في البيت الأول، والإضافات في الثاني، أفضى إلى ثقل الكلام على اللسان، أما إذا لم يؤد ذلك إلى ثقل كان الكلام فصيحاً كقول ابن المعتز:

وظلَّت تدير الراح أيدي جآذر عتاقٍ دنانيرِ الوجوهِ مِلاحِ

* * *

ب ـ البلاغة:

البلاغة في نظر السكّاكي هي «بلوغ المتكلِّم في تأدية المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها»[٣].

ويعني هذا أن البلاغة عنده مراعاة ما شرحه في علمي المعاني والبيان.

ويعرّفها الخطيب القزويني بقوله: «أما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته. ومقتضى الحال مختلف، فإن مقامات

---

(١) الغمرة: الشدة، وسبوح: صفة لفرس حسنة الجري.

(٢) جرعا: أصلها: جرعاء وهي كثيب من الرمل والحجارة لا ينبت شيئاً. وحومة الجندل: معظم الصخر.

(٣) مفتاح العلوم ص ١٧٥/١٧٦.

الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذِّكْر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي»[١].

والقزويني يزيد على سلفه السكّاكي في حدِّ البلاغة شرطَي: الفصاحة، ومراعاة مقتضى الحال، ويتفق معه في تقسيمها إلى طرفين: أعلى، إليه تنتهي، وهو حد الإعجاز وما يقرب منه، وأسفل، منه تبتدىء، وهو ما إذا غُيِّر الكلام عنه إلى ما هو دونه التحق عند البلغاء بأصوات الحيوانات وإن كان صحيح الإعراب. وبين الطرفين مراتب كثيرة متفاوتة[٢].

* * *

(١) الإيضاح ١/٩ والتلخيص ص ٣٣ وما بعدها.

(٢) الإيضاح ١ ص ١١، والتلخيص ص ٣٥، والمفتاح ص ١٧٦.

ثانياً: الخيال

أ ـ الخيال في الشعر العربي القديم:

الخيال هو الفضاء الذي يتنقل الفكر خلاله بحرية وسعة، ليلتقط أطراف ما يبتكره من صور، فيضم متناثرها، ويُعمل فيها يده الفنية حتى تعود خَلْقاً جديداً، فيه من صفات الأم ـ الطبيعة ـ مثلما فيه من صفات الأب: الفنَّان.

وقد عاب أرسطو الخيال إذا تجرد من وصاية العقل عليه، ولا شك أن الخيال عندما يبتعد عن هذه الوصاية ينقلب إلى وَهَم. ونجد القدماء من نُقَّاد وأدباء يخلطون بين (الخيال والوَهَم)، وتبعاً لمبدأ المحاكاة اليوناني، يستمد الخيال عناصره الأولية من الحياة نفسها، ثم يعيد تركيبها بشكل جديد ومغاير، لكنه يتناسب وما هو موجود حقاً في الطبيعة، فإذا ما خرج الخيال عن هذه الحدود انقلب إلى وَهَم. والوَهَم جانب من الخيال يجمع به علماء النفس بين الفنَّانين والمجانين، لأنه جريء على المنطق، متهجم عليه، وهو يتخطَّاه غير عابىء به ولا ملتفت إليه. وإذا كان المجنون «يتفوَّق على أيٍّ منَّا بالجمع بين الأفكار الغريبة فإنه يختلف عن الفنان بفقدان الترابط الخلَّاق، ومن حيث أن المجنون يفتِّت ليبدِّد، والفنَّان يجمِّع ليكوِّن». (١)

وإذا تصوَّر الفنان أو الأديب منظراً طبيعياً مؤلفاً من وادٍ ونَهَر،

(١) أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ص ٥٧ ـ ٥٨.

وجبال وغابات تحيط بهما، ثم رسم هذا المنظر بريشته أو كلماته، عُدّ عملُه من قبيل التخيل، لأنه لم يأت بصورة جديدة تختلف عناصرها الأولية عما يوجد في الطبيعة، وإن كانت الصورة التي تخيَّلها مكتملةً، لا وجود لها في الطبيعة. فإذا تصوّر هيئة غريبة لا مثال لها بين المخلوقات عُدَّ عمله هذا من قبيل الوَهَم لا الخيال، وهذا ما نجد مثالاً له عند الشاعر الجاهلي (تأبَّط شرًّا) حين وصف لنا السِعلاة ـ وقد أدّعى أنه قتلها ـ فقال:

إذا عينان في رأسٍ قبيحٍ كرأس الهر مشقوقِ اللسانِ
وساقا مُخدَجٍ وشواةُ كلبٍ وثوبٌ من عَباءٍ أو شِنانِ

وقد فاق الأقدمون المحدَثين ببعد خيالهم واتساع مجال نشاطه وتناوله لعناصره، فأذهانهم كانت خالية ـ إلى حد كبير ـ من حقائق العلم، وتفسيراته لمظاهر الطبيعة من حولهم، فراحوا يحاولون إيجاد تفسير خياليٍّ أو وهميّ يقوم على الخرافة والأسطورة لكل ما عجزت عقولهم عن إدراك أسراره، فتصوَّروا الشمس ـ مثلاً ـ إلهاً يلاحق إله الليل، وقد ينتصر عليه فيكون النهار، وقد يتراجع أمامه فيكون الليل، وهكذا سائر مظاهر الطبيعة الغامضة. ووجدوا في خيالهم هذا ملجأ أميناً لهم يلوذون به في الأوقات العصيبة، فيجعلون منه مصبّاً لعواطفهم ومستودعاً لانفعالاتهم. وهكذا كان الأدب ـ والشعر منه بشكل خاص ـ نموذجاً فريداً لهذه المصبات العاطفيّة، وكان التشبيه أحد أبسط الوسائل التي استطاع الأدباء والشعراء، إبراز عواطفهم بوساطتها إلى الوجود.

ولقد عرف العرب ألواناً من الخيال، واتخذ خيالهم في الماضي أبعاداً شتّى، موضوعاً وعمقاً وطريقةَ تناول، ولئن كان خيالهم قد أخذ شكلاً أفقياً أكثر منه عمودياً، فتعددت اتجاهاته، وتنوعت أجزاؤه وألوانه، دون أن يتكلّفوا للوصول إلى الصورة أكثر من خطوة واحدة يخطُونها في عمق الخيال، لقد كان ذلك نتيجة لبساطة الحياة من حولهم، طبيعة وثقافة ومظهراً حضارياً، ممّا أورثهم بساطة في التفكير، ومن ثَمَّ بساطة

في الفن عرفت بها الأمم في فترات طفولتها، تلك الطفولة التي شهدت ميلاد خوالد الشعر العالمي، ومنها ملاحم اليونان الشهيرة، وأساطير بابل، وأشعار الجاهليِّين، وكأن الطفولة صفة لازمة للتربة التي يُقَدَّر لها أن ينشأ فيها الفن، وللإنسان الذي يُقدّر له أن يحمل هذا الفن، ولعله من أجل هذا قيل: الفنان إنسان احتفظ بقلبه الطفل، وقيل: لو خدشتَ جلد الفنان لوجدت تحته طفلاً.

وإذا بحثنا في أشعار العرب القدماء لم نكد نجد أكثر من صور قليلة وبسيطة ومحدودة كانت في متناول يد الشاعر، ولم يحاول أن يتجاوزها إلى ما هو أبعد منها، فالكريم سحاب، والقويّ أسد، والجميل قمر، والقدّ غصن بان، وهكذا دار الشعراء العرب حول التشبيهات البدائية الساذجة، التي أضحى استخدامها أقرب إلى تداعي الأفكار منه إلى العمل التخيُّلي. فامرؤ القيس ـ مثلاً ـ لم يجد ما يشبِّه به خاصرتي حصانه إلا خاصرتي الغزال، ولم يجد ما يشبه به قائمتيه سوى قائمتَي النعامة، كما لم يجد ما يشبه به طريقة جريه الخفيف والشديد إلا طريقة الذئب والثعلب:

له أيطلا ظَبْيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سَرْحانٍ وتقريب تَتْفُل

وامرؤ القيس نفسه لم يجد ما يشبِّه به قلوب الطير التي جمعتها العقاب في عشها إلا العناب والتمرات الجافة:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً على وكرها العناب والحَشَف البالي

وإن كنا لا نعدم أحياناً بعض الإيماضات الخيالية تومض في أذهان الشعراء فيأتون بصور أكثر عمقاً، كتشبيه امرىء القيس لمَع البرق بلمع اليدين وحركتهما السريعة:

أَصاحِ ترى برقاً أريكَ وميضه كلمع اليدين في حَبيٍّ مكلّلِ

ولكن الفكر العربي لا يلبث أن يتعرّض لرياح الثقافات الأجنبية

الوافدة، والاتجاه الأفقي الذي كان يمتد خياله معه لا يلبث أن يأخذ بعداً جديداً باتجاه العمق، وغدا باستطاعة الشاعر العربي أن يمدَّ يده في جعبة خياله إلى أعماق لم تصل إليها أيدي سابقيه من الشعراء، فيخرج للناس بكنوز من الصور لم يتمكن الأقدمون من كشفها. وهكذا غدونا نجد شاعراً كأبي تمام لا يكتفي بتشبيه ممدوحه بالغيث في كرمه، بل يولّد من هذا المعنى معنى جديداً قادته إليه ثقافته الفلسفية الوافدة، فيقول إن كرم الحسن بن رجاء ينصبّ على رؤوس الناس أرادوا ذلك منه أم لا:

كالغيث ليس له ـ أُريدَ نوالُه   أم لم يُرَدْ ـ بُدٌّ من التَهطَالِ

بل إنه ليشتق ـ من المعنى نفسه ـ معنى آخر، ربما كان أبعد متناولاً، وذلك حين يشبه ملاحقة ممدوحه له بالعطاء بملاحقة الغيث للناس يصيبهم حيثما حلّوا:

صَدَفْتُ عنه ولم تصدفْ مواهبُه   عنّي، وعاودَهُ ظنّي فلم يَخِبِ
كالغيث إن جئتَه وافاكَ رَيِّقُه   وإن تَرَحَّلْتَ عنه لَجّ في الطلبِ

وهذا التوليد في المعاني ـ وإن أخذ عند أبي تمام نفسه أو عند غيره من أصحاب المدرسة الجديدة شكله الحاد المسرف في بعض الأحيان ـ كان بمثابة رياح جديدة تهب على الشعر والخيال العربيّين، لتبتعد بهما عن البساطة المعهودة، وتسوقهما إلى عوالم فكرية جديدة لم يعرفا بعدها طريقاً للعودة إلى أرضهما الأولى.

ب : الخيال في الشعر العربي الحديث:

مع تيارات الثقافة الحديثة، متنوعةً بين رومانسية، ورمزية، وسريانية، وواقعية، وغير ذلك من التيارات المتعددة التي انطلقت من الغرب، ينتقل الخيال العربي مرة أخرى إلى مواطن جديدة، ويدخل أرضاً غريبة تطأها قدماه لأول مرة. فهي أرض تحدّها الرمزية وأطراف

الشعور وما فوق الحقيقة وما بعد اللاشعور، وغدونا نجد من الصور والتشبيهات الجديدة ما لا يمكن أن نرى باباً له فيما مضى من صفحات كتاب الشعر العربي.

وهذا يدفعنا إلى الالتفات بوعي أكبر إلى تراثنا العربي القديم، والتنقيب عن جذور بعيدة للصورة الأدبية الحديثة، التي يبدو من الواضح أن القواعد البلاغية القديمة لم تعد قادرة على استيعابها، وأن المشبَّه والمشبَّه به والعلاقات المجازية المعروفة في علم البلاغة لم تعد صالحة لأن تكون قواماً لها.

جـ : الصورة في القرآن الكريم:

ولا شك أن التراث العربي عرف كثيراً من الصور الرائعة التي لا تخضع لقواعد البلاغيين، ولكن هؤلاء تجاهلوها مكتفين من صور التراث بما استطاعوا إخضاعه لتقسيماتهم وتفريعاتهم الموضوعة، فكانت النتيجة إلغاء أكثر الصور الأدبية طرافة وإبداعاً، ولا سيما صور القرآن الكريم، معجزة العربية الكبرى.

والقرآن الكريم كان مصدراً ثرًّاً لمثل هذه الصور، لم يستطع البلاغيُّون الإحاطة بفتوحاته في هذا المجال، مثلما لم يستطع النحويون واللغويون الإحاطة بفتوحاته النحوية واللغوية، فظلَّت هذه الفتوحات بعيدة عن متناول دراساتهم، لا لشيء إلا لأنهم لم يجدوا في تقسيماتهم المنطقية التعميميّة ما يصلح لخصوصيات القرآن الرفيعة، فظلَّت هذه الخصوصيات بمنأىً عن أيديهم وعن قواعدهم الصارمة. فما القاعدة البلاغيّة التي يمكن أن تُلمّ بهذه الصورة القرآنية كاملة، وهي تمثل المنافقين المترددين الخائفين من الجهاد وقد اندفعت أرجلهم بقوة وراء ظهورهم هاربين إلى أول ملجأ يحميهم من القتل ﴿ لو يجدون ملجأً أو مَغارات أو مُدَّخلاً لولّوا إليه وهم يجمحون ﴾[1] فقواعدنا البلاغية لن تعثر

(١) التوبة: ٥٧.

في هذه الآية على مشبّه أو مشبه به، ولن تجد فيها أية علاقةمجازية تربط بين كلماتها، وستقف عاجزة عن اكتشاف البلاغة القرآنية في كلمة «مدخَلاً» الموحية الشديدة الخصوصية. وعن قياس الصورة التجسيميّة المتحركة للمنافقين وهم في ذروة خوفهم ﴿ يولّون جامحين ﴾ نحو أقرب وكر يستترون بستره. ومثلها أيضاً صورة نبيّ الله موسى وهو يولِّي مُدْبراً من غير أن يلتفت وراءه، بعد أن خيل إليه أن عصاه قد انقلبت إلى حية كبيرة ﴿ وأن ألْقِ عصاك، فلما رآها تهتز كأنَّها جانٌّ ولّى مُـدْبِراً، ولم يُعقّبْ﴾[1] فهي صورة حركية «درامية» حية رغم أنها تخلو من العناصر التقليدية التي يقوم عليها الخيال عند البلاغيين العرب.

* * *

ولم يَخْلُ الشعر العربي، قديمه أو حديثه، من مثل هذه الصور التي تضيق بها القواعد البلاغية التقليدية المحدودة، ونماذجها كثيرة في هذا الشعر، كما في بيت شكيب أرسلان الحماسي:

ركبْنا ظهور الصافنات وقد ثَوَتْ بأصلابنا فرسانُ ما في بُطونِها

فاطلاقنا كلمة «مجاز» على اللفظ «فرسان» في البيت على أساس أنها جاءت «باعتبار ما يكون» لن يقوم بالصورة الشعرية كاملة، والبيت يخلو من أية علاقة تشبيه أو مجاز أخرى ـ إذا أهملنا العلاقة المجازية المشابهة في (ما) الموصولية ـ فكيف لقواعدنا البلاغية أن تبرز حقيقة هذه الصورة وجلّ عناصرها مبنيٌّ على علاقات حقيقية: إننا نركب الخيول الأصيلة حاملين في أصلابنا الذرية التي ستمتطي ظهور ذريتها.

ولكن الشعر الحديث يتجاوز هذه الخطوات جميعاً ـ بتأثير المدرستين الرمزية والسريالية خاصة ـ ويَلِجُ عوالم من الصورة ما كان للشعر القديم ـ بثقافة العصر المحدودة ـ أن يَلِجها، فالحدود بين المشبَّه والمشبَّه به تمحى في صورة سليمان العيسى حين تتحد قدماه بحصى

(١) القصص: ٣١

ساقية قريته الأولى في لواء الاسكندرونة:

كبرت.. فالتفتي.. هل تسمعين صدى؟ هل تلمسين.. حصاك البيض في قدمي؟

وتعجز قواعد علم البيان عن تناول هذه الصورة وتحديدها. ومثل هذا التداخل نجده في بيت نزار قباني:

أنا بعض هذا الحبر.. ماعدت ذاكراً حدودَ حروفي من حدود أصابعي

ونجد شعراءنا يداخلون بين أكثر من طرفين ليصلوا إلى الصورة، خارجين عن حدود الصورة البيانية التقليدية وقواعدها المحدودة، التي لن تحيط بمثل هذه المداخلة. فسعيد عقل يخطر في باله ذكر حبيبته فيشم رائحة الورد فيتساءل: هل كانت حبيبته آنذاك تخطر ببال الورود؟.

كنتِ ببالي فاشتممتُ الشذى فيه، تُرَى كنتِ ببالِ الورود

وتدخل الصورة في علاقات لغوية جديدة يربط فيها الشاعر أو الأديب بين مجالَين حِسِّيَين أو أكثر ـ على مبدأ «بودلير» الشاعر الفرنسي الرمزي في نظرية العلاقات ـ فحين نقول: (صوت دافىء) لا نجد علاقة مباشرة بين الصوت، وهو مرتبط بحاسة السمع، والدفء، وهو مرتبط بحاسة اللمس، ولكننا نستطيع أن نقيم هذه العلاقة عن طريق غير مباشر فنقول: إن تأثير هذا الصوت في النفس يشبه تأثير الدفء فيها، ومثل هذا قولنا: (صوت مخملي) أو (موسيقى حمراء) أو (سعادة خضراء). ويربط بعضهم بين ثلاث حواس في صورة واحدة كقول نزار قباني:

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
أمطار من ضوءٍ مسموعْ

فالأمطار ـ العنصر الملموس ـ والضوء ـ العنصر المرئي ـ يربطهما الشاعر بحاسة ثالثة هي حاسة السمع[1].

---

(١) يمكن أن نجد جذورا لهذا النوع من الصور أيضاً في الشعر العربي كما في قول بشّار: =

ويتجاوز بعض الشعراء المتأثرين بالمدرسة السرياليةحدود المعقول إلى عالم اللامعقول حين يقيمون في الصورة علاقة تتمرد على الحواسّ، وتتجاوز المنطق، فنجد لديهم مثل هذه الصور (وردة وثنية) و(قطار الدهشة) و(عظام السفر) و(عصير القنابل) و(شمس سوداء)، كما يُدْخل للشعر الحديث عالماً من الرموز التي افتتن الشعراء في استخدامها، ومنها التراثي والطبيعي والخاص[1].

الخيال والإحساس:

أ ـ **عند الأديب** : الخيال عنصر إنساني يتوفر لدى الناس جميعاً، قدماء ومحدَثين، فنّانين وعاديّين، مثقفين وأميين، كباراً وأطفالاً، ولكن تختلف درجته ونوعيته بين المرء والآخر، فهو أكثر اتساعاً ـ كما رأينا ـ عند القدماء منه عند المحدثين، وعند الأميين منه عند المثقفين، وعند الأطفال منه عند الكبار، للأسباب نفسها التي عرضنا لها في تفوق الخيال عند الأقدمين. ولكن طريقة استخدام الخيال تختلف عند الأديب عنها عند الآخرين، فالدوافع الخارجية تبعث الخيال لدى كل إنسان، ولكن الشاعر أو الأديب يملك القدرة على تنظيم عناصر هذا الخيال، واختيار ما يتطلبه فنه منها، بينما يبددها المرء العادي، أو يكبتها في نفسه، لأنه لا يحسن التعبير عنها أو إخراجها إلى حيّز الوجود، أو يعبر عنها بشكل مشوش لا يُكسبها صفة الأثر الفني. والدوافع الخارجية هي التي تبعث الانفعالات لدى الأديب أو الفنان، وهذه الانفعالات هي التي تثير في خياله صوراً متلاحقة ترتبط بالتعبير عن هذه الانفعالات، ولذلك قيل: «إن الشاعر الكبير هو الذي لا يكاد ينفعل حتى يمده خياله بفيض من

= وكأن رَصْفَ حديثِها قِطَعُ الرياض كُسِينَ زَهرا

وكما في البيتين اللذين أوردهما القالي في أماليه (ج ١ ص: ٨٤. ط دار الفكر ـ بيروت).

مُنعَّمةٌ يَحارُ الطَرْفُ منها كأن حديثَها سُكْرُ الشباب
وحديثُها كالقَطْر يَسمعُهُ راعي سنينَ تتابعتْ جَدْبا

(١) راجع فصل (الصورة والرمز) من كتاب حركة الشعر الحديث للمؤلف. الصفحات ٣٠٢ ـ ٣٨٠.

الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها».

وفكر الفنان أو الأديب أشبه بحديقة من الزهور قوامها كل ما سبق أن رآه أو سمعه أو تعلّمه، وإذا ما أراد أن يمارس عمليّة التخيل قام خياله بانتقاء طاقة منوَّعة من هذه الزهور، مرتبة ترتيباً لا تشبهها معه طاقة أخرى، فعمله إذن يقتصر على تناول العناصر الأولية لخياله من الطبيعة، ثم يُعمل فيها يده الفنية (خياله) حتى يخرج بصورة جديدة، على أن لا تكون هذه الصورة خارجة عن حدود ما يمكن أن يوجد في الطبيعة، وإلا انقلبت إلى وَهَم كما أسلفنا. وهذا النوع من الخيال هو الذي نسميه الخيال المبدع أو المبتكر Creative Immagination وأكثر ما نجده في القصص.. والمسرحيات، إذ يختار المؤلف شخصيات قصته أو مسرحيته من الحياة ولكنه لا يتقيّد بشخصية معينة عرفها حقاً، وإنما يختار عناصر وصفات عرفها لدى مجموعة من الأشخاص، ويُلبسها شخصية واحدة من شخصياته، فتأتي نموذجاً إنسانياً مبتكراً جديداً، وإن كان لا يختلف في مجموع صفاته عن نماذج إنسانية عرفناها أو يمكن أن نعرفها في الحياة.

وقد يكون الخيال «رابطاً أو مؤلفاً» Associative إذ «يجمع بين الأفكار والصور المتناسبة التي تنتهي إلى أصل عاطفي واحد صحيح»[1]. فمنظر النهر المتدفق يمكن أن يثير في نفس الشاعر صورة أخرى تلتقي أصولها العاطفية ـ فكرياً ـ بالأصول العاطفية لمنظر النهر، إذ ربما وجد في حركة النهر المستمرة في مجراه، ثم تدفقه في البحر، وتبخّر مياهه لتتحول إلى سحاب لا يلبث أن ينعقد مطراً يسيل في الينابيع، التي تعود فترفد مياه النهر، ربما وجد في هذه الحركة المستمرة الخالدة صورة لحياة الإنسان، الذي يولد، ويعبر مجرى الحياة، ثم ينتهي بالموت، ليأتي أولاده من بعده فيعيدوا كَرَّةَ الحياة من جديد، ثم ليرثهم أبناؤهم وهكذا... فترتبط صور الطبيعة بصور أخرى تقابلها في نفس الشاعر، وربما كان العكس، إذ يمكن أن تبدأ الصورة من نفس

(١) أحمد الشايب ـ اصول النقد الأدبي ص ٢١٧.

الشاعر لتنتهي بالطبيعة، فيحاول ـ مثلاً ـ أن يبحث في الطبيعة عن شكل يتخذ منه ثوباً لفكرة راودت خياله، حين تصوَّر دورة الحياة المحتّمة على الإنسان فلم يجد ما يشبهها به سوى دورة النهر الأزليّة. وهكذا يقع التبادل بين نفس الشاعر وبين الطبيعة، فيضفي على مظاهرها من خياله حيناً، أو يَلبس أثوابَها حيناً آخر، وهو ـ في الحالَين ـ «يربط» أو يؤلف «بين الصورتين: الداخلية والخارجية».

وقد يكون خيال الأديب مفسِّراً Interpretative حين يهتم بتفسير ما يشاهده من صور في الطبيعة نفسها، وذلك من خلال مشاعره الخاصة التي تتكيَّف بما تتلقّاه من صور، وتنتقي ـ تبعاً لألوانها وميولها ـ ما يناسبها من هذه الصور، فنقرأ، فيما يعرضه علينا الفنان أو الشاعر من صورٍ، روحَه وعواطفَه واتجاه إحساساته. وهنا يظهر الفرق بين نظرة الأديب إلى الأشياء وبين نظرة العالم إليها، إذ إن الأول يُعنَى بتفسيرها، والآخر يُعنَى بوصفها وإدراك أجزائها، دون الاهتمام بتأثيراتها الأدبية. فحين يقف الفنان أمام مشهد لغروب الشمس مثلاً ينفعل بالمنظر، وربما فسّره له خياله بمشهد آخر، فتغدو الشمس في صورته المفسرة الجديدة، حسناء تقترب من حبيبها البحر وقد تضرّجت وجنتاها بحمرة الخجل، ثم تستسلم لأحضانه ويغيبان معاً تحت ستار الظلام. أما العالِم فحسبه أن يرى في هذا المنظر اقتراباً من خط الأفق، ومن ثَمَّ ازدياد سماكة طبقة الهواء وبخار الماء التي تفصلنا عنها، فتبهت أشعتها وتميل إلى الاحمرار، ثم تتجاوز خط الأفق فتحتجب عن الأنظار.

وتختلف المشاعر والإحساسات بين الأديب والآخر فيختلف معها تفسيرهما للصور المحيطة، فيأخذ مشهد الغروب عند أديب متشائم صورة أخرى أكثر قتامة، فيرى في تلون الشمس صفرة الموت وفي البحر مدفناً لها، وهي مقبلة على السقوط في هوة الفناء بعد أن استنفدت حياتها التي امتدت نهاراً كاملاً. ولا شك أن الأدب يعرض علينا الحياة، لا كما هي تماماً بل «ملونة بمزاج الأديب الراضي أو الساخط، وقد

يصور الأديب الشيء صورة ثم يتغيّر مزاجه فيصوره صورة أخرى»[١].

وعلى هذا يمكننا أن نستشف نفس الأديب وأخلاقه وطبيعته من خلال الصور التي شاء لأفكاره أن تظهر بوساطتها، ولا بدّ لهذا أن تختلف الصور لدى شاعر طبع بالخوف والاعتذار كالنابغة، عنها لدى شاعر متكبِّر قوي الشكيمة كالمتنبي، وعنها لدى شاعر مسالم حكيم كأبي العلاء المعري. فحين يريدّ المتنبي الشاعر الفارس الطموح أن يعزِّي نفسه عن بلوغ مآربه لا يجد غير الصقر، رمز القوة، ليضعه مقابل نفسه، وغير الصيد، رمز الطموح المادي، ليضعه مقابل آماله العريضة:

والمرء ليس ببالغٍ في أرضه   كالصقر ليس بصائد في وكره

وحين أراد أن يمثل لقيمة البصيرة في تفوقها على قيمة الإبصار لدى الإنسان لم يجد غير الرمح المثقف ـ رمز الفروسية ـ والجوهر المصقول ـ رمز الطموح المادي ـ ما يضعه مقابلاً لتلك البصيرة وهو يقارنها مع الأبصار:

لعمرك ما الأبصار تنفع أهلها   إذا لم يكن للمبصرين بصائر

وهل ينفع الخطّي غير مثقف   وتظهر إلا بالصقال الجواهر

بل إن المتنبي ليهتم بموضوعات وصفية لا نجدها لدى الشعراء الآخرين، وهو إذ يصف الأسد في أكثر من قصيدة له فإنما ليجرد من الأسد صورة لنفسه، أو ليجرد من نفسه صورة للأسد، وفي هذا إرضاء لكبريائه وشعوره بالعظمة. بل إنه كثيراً ما يلبس ممدوحه الشجاع ـ وربما ألبس أعداءه أيضاً ـ صورة الأسد:

أُسد فرائسها الأسود يقودها   أَسَد تصير له الأسود ثعالبا

ولعلْ شاعر (الحماسة) كان يشعر بالجوع أو بالرغبة إلى أنواع معينة من الطعام حين قال إن هذه الأطعمة ليست أطيب من فم حبيبته:

(١) احمد الشايب: أصول النقد الأدبي. ص ٢١٧.

فما صحفة مأدومة بإهالة بأطيب من فيها ولا أَقِط رَطْب[(١)]

وهكذا تكون صور الشاعر والأديب بمثابة خط بياني يرسم تعاريج نفسه ويوضح طبيعتها، هذا إذا صدق مع نفسه وعبَّر عن خباياها دون تكلُّف أو تزييف، ولا يتحتم عليه أن يكتب عن التجربة التي عاشها حتى يكون صادقاً، إذ يمكن أن يحقق لإبداعه «الصدق الفني» إذا نجح باصطناع الانفعال الذي يعينه على التعبير، حتى ليبدو في إبداعه المفتعل هذا صادقاً، وربما أكثر صدقاً، ممّا لو حاول أن يكتب عن تجربة حقيقية وقعت له.

ب ـ عند المتذوق:

وإذ اتجه القدماء في دراستهم لعنصر الخيال إلى الشعر بشكل خاص فلأنَّ الشعر هو المجال الأرحب للعاطفة، والخيال هو وسيلة إبراز العاطفة وإثارتها في النفوس. إذ يقلب المجرَّدات إلى مرئيات، والصورة أشد العناصر المحسوسة تأثيراً في النفس، وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس فيها.

فالصورة ـ وهي الوجه المرئي أو المحسوس للخيال ـ تستثير عواطف النفس وتحركها من مكامنها، وابتعاث العاطفة كان الغاية الأولى للشعر، لذلك اهتم الكتاب والأدباء بالصورة الشعرية دون النثرية، وقد اعتمد الشعر على التخيل، بينما اعتمدَت الخطابة على الإقناع المنطقي والحماسة، وشُغل النقّاد انطلاقاً من هذه الحقيقة في النزاع حول أولوية الصورة أو الموسيقى في الشعر محرِّكاً رئيسياً للعواطف الإنسانية، فرأى بعضهم أن الموسيقى هي المحرك الأول لهذه العواطف، بينما ينفي آخرون ـ ومنهم ريتشاردز ـ هذه الميزة عن الموسيقى، الداخلية والخارجية، ويرى أن القوى المحرِّكة للعواطف محصورة بالصورة التي يعبِّر الخيال بوساطتها عن المعنى.

---

(١) الإهالة: كل ما يؤتدم به من الطعام. الأقط: الجبن.

ويمكننا القول إن الموسيقى هي توأم الخيال في إثارتها للعاطفة، ولكن أثرها مؤقت لا يلبث أن يزول مع زوالها من صفحة الذهن، أما الخيال فأثره دائم دوام الصورة في ذاكرة القارىء أو السامع. فالصورة وسيلة لتثبيت الآثار العاطفية للشعر أو الأدب في نفوسنا، أما الموسيقى فيزول أثرها من النفس بسرعة، وكذلك الأصوات المختلفة والألفاظ الموحية أو المثيرة للانفعالات... وحين أراد الخالق أن يصور في القرآن الكريم صاحب العقيدة المهتزَّة عبَّر عن ذلك بقوله: ﴿ منهم من يعبد الله على حَرْف ﴾ فصوَّره لنا إنساناً يقف على شفا هاوية لا يحتاج إلى أكثر من حركة يسيرة لكي تهوي به قدمه إلى الحضيض، ولا شك أن صورة الإنسان الذي يقف هذه الوقفة الخطرة تبعث في النفس ألواناً من العواطف والانفعالات من خوف وحَذَر وإشفاق، وهذه الألوان العاطفية ما تفتأ تصدر عن النفس وتزكو حرارتها ما دامت الصورة في أذهاننا، خلافاً للتأثير الذي يمكن أن يتركه في نفوسنا لو عبَّر عن المعنى نفسه بقوله: «منهم من يعبد الله على ضعف» لأنها فكرة عقلية مجرّدة لا يمكن أن تعدل في تأثيرها الصورة المادية المحسوسة، مهما كانت غنية بالعناصر التعبيرية أو الموسيقية الموحية.

وتتفاعل أنواع الصور داخل النص الأدبي الواحد، لتؤدِّي مهمتها في نقل عواطف الأديب إلينا، ومن ثم ابتعاث عواطفنا الكامنة والمقابلة لهذه الخيالات أو الصور. فإذا صدقت عاطفة الأديب، واقعياً أو فنّياً، كان الخيال رائعاً ومؤثِّراً ـ ونعرف أن ما يصدر عن القلب يصل إلى القلب، وما يصدر عن اللسان لا يتعدَّى الآذان ـ فإذا انعدمت العاطفة لدى الأديب أو ضحلت، كان الخيال سيئاً هزيلاً، وكثرت الصور المصطنعة التي لا توائم العاطفة ومن ثم لا تستثيرها من مكامن النفس، كما جرى لشعر العصور العربية المتأخرة وكما نرى في كثير من أشعار المناسبات. ولا شك أن بيت الوأواء الدمشقي المشهور:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس فسقت   ورداً وعضّت على العُنَّاب بالبَرَد

لا يثير عواطفنا بقدر ما يثير دهشتنا واستغرابنا لهذا الحشد من الصور الذي رتبه الشاعر في البيت الواحد، دون أن يطلق في نفوسنا ذرة كامنة من العواطف أو الأحاسيس. وصحيح أن الخيال هو «اللغة التصويرية للفكر» ـ كما يقول كولردج ـ إلاَّ أن هذه «اللغة التصويرية» لا بدَّ أن تكون هادفة بشكل إيجابي خلَّاق، وإلا تحوَّلت إلى مجرد صنعة لفظية تكاد أن لا يكون لها أية علاقة بالأدب أو الفن. ومقياس نجاح الخيال، هو في «قدرته على التعبير عن العاطفة في صدق وقوة وجمال» وهذه القدرة لا تظهر إلا من خلال ما يستثيره في نفوس المتذوقين من عواطف، وما يقدر على تثبيته فيها من أفكار وإحساسات.

* * *

ثالثاً: الصور في مفهوم النقد الحديث

لقد جعل القدماء مفهوم الصورة قائماً على تفكير ذهني منطقي يُلغي الجانب النفسي الذاتي في عملية الإبداع الفني، وهذا من آثار الثقافة اليونانية. فقد كانت بلاغة اليونان مقترنة بالجدل والإقناع، كما يظهر من كتاب الخطابة لأرسطو الذي ترجمه العرب منذ زمن مبكِّر، ولهذا كان المتكلم يراعي حال السامع ليقنعه بالفكرة، ولكن هذا لا يصلح أن يكون مقياساً للصورة الأدبية أو الإبداع الفنِّي المثير.

فالأديب حين يبدع الأثر الأدبي لا يكون في ذهنه حال المتلقِّي فحسب، ولكنه يجمع إلى هذا اهتماماً بالغاً بأداء ما في نفسه، وتجسيد مشاعره وانفعالاته بألفاظ وإيقاع وصور.

والطريقة التقليدية التي سلكها قدماء العرب من النقاد في تحليلهم للصور البلاغية، وهي تقطيع الصورة إلى أجزاء، من غير نفوذ إلى روحها لإدراك قيمتها الحقيقية، هذه الطريقة لا بدَّ أن نتجاوزها اليوم لنعيد إلى الصورة البلاغية روحها التي لا تكون صورة أدبية بغيرها، فإذا فقدتها فقدت قيمتها وغدت صورة بلا حياة أو إيحاء.

كنّا نكتفي - إذا طلب منا تحليل صورة بلاغية - بأن ندخلها إلى مخبرنا اللغوي، فنقسمها - فعل علماء الطبيعة - إلى أجزاء: المشبَّه والمشبَّه به ووجه الشبه والأداة. ونحن بعملنا هذا كأننا - وقد طلب منا دراسة جسم حي - أتينا به إلى المشرحة فقطّعناه أجزاء: الرأس،

واليدين، والرجلين، والجذع. حتى عاد أشلاء بلا حياة، وأنّى لنا معرفة حقيقته وقد فقد الروح؟ لم تكن دراسة الصورة البلاغية تختلف عن هذه الدراسة القاتلة، كانوا يعتقدون أنهم بهذا العمل قد أدركوا جمال الصورة، على حين أنهم نجحوا في اغتيالها والقضاء على عنصر الفن فيها.

ولا بدَّ لدراستنا للصورة البلاغية اليوم من أن تختلف عن دراسة المَخْبريِّين في تشريحهم للأجسام الحية، فندرسها دراسة الطبيب لمريضه والجوهري لجواهره، دراسة علمية دقيقة، ولكنها في الوقت نفسه تحفظ على المدروس روحه وحياته، بل تجلوهما وتضيئهما للآخرين. حين نقرأ بيت أبي العلاء مثلاً:

ليلتي هذه عروسٌ من الزنج عليها قلائدٌ من جُمان

نقف أمام الصورة التي شبه فيها المعرِّي الليل والسماء والنجوم بعروس زنجية تقلّدت لآلىء وجواهر، فهل نقتصر في تحليلنا لهذه الصورة على القول إن هناك تشبيهاً مؤلفاً من مشبه، هو ليلة سوداء ونجوم ترصع السماء، ومشبَّه به، هو عروس زنجية مزيّنة باللآلىء؟ هل نكون قد خدمنا أبا العلاء وأدّينا له حقّه، وساعدنا على نقل تأثير صورته إلى المتذوِّق، إذا قلنا إن في البيت تشبيهاً ذكر فيه المشبه والمشبه به، وحذفت منه الأداة، ووجه الشبه فيه منتزع من متعدِّد؟.

أين الروح إذن؟ هذا هو السؤال الذي تفرضه علينا الدراسات الأدبية الحديثة. فالبحث عن روح الصورة، والمحافظة أثناء ذلك على هذه الروح، هما هدف الدارس الأدبي اليوم.

إن هناك شيئاً خلف السطور وخلف أركان التشبيه يجعلنا نبحث ونبحث. فهل كان تشبيه الليلة بالعروس ـ مجرداً من بيئته النفسية وقيمته الإنسانية ـ هو وحده الذي أثار في نفوسنا ذلك الشعور الجميل الأخّاذ؟ أين مصدر العاطفة الجياشة التي تثيرها الصورة في نفوسنا؟.

عندما نفهم الشاعر، وملابساته الشعورية، وخصائصه النفسية، وندرك شخصيته، وأسلوبه، وطريقة تفكيره، يُسهل علينا، إذا أتينا بصورته إلى مخبرنا الأدبي محلِّلين مفسِّرين، أن ندرك سرّ ما تستثيره هذه الصورة في نفوسنا من عواطف وإحساسات[1]، فنحن نعرف أن المعرِّي كان كفيفاً، عاجزاً عن فهم الألوان واستكشاف الحقائق، إلا من خلال بصيرته، وعيناه غير قادرتين على رؤية الأشياء إلا من وراء حجاب أسود، فالدنيا كلها سواد في عينيه، والسواد هو مجمع الألوان لديه، كما أن البياض هو مجمع الألوان لدى الفيزيائيين، فهو يسمع بالألوان وصفاتها، يعرف أن هناك لوناً اسمه اللون الأسود هو أقرب الألوان إلى عينيه، ويعرف أن في الليل نجوماً تشع في السماء، وأن هذه النجوم بيض متلألئة لونها أبعد الألوان عن عينيه، ويعرف العروس وما تتحلى به من قلائد وحليّ، فوحّد بين هذه الصور جميعاً في لحظة من لحظات الولادة الشعرية، وقدّمها إلينا في أنبوبة عروضية، كشف لنا فيها مجموعة من العواطف التي جاشت في قلبه ثم اندفعت على لسانه في هذه الصورة الشعرية.

هذه العواطف التي تولدت عن قلب المعري هي بمثابة مولد كهربائي ينتهي طرفه الآخر بجهاز حركة أو مصباح، وإذا كان قلب المعرِّي هو المولد فقلوبنا هي الجهاز المتحرك أو المصباح المتلقِّي الذي يشعُّ عواطف أخرى تقارب عواطف المعري الواردة إليه، فالقوة تتحول هنا إلى حركة أو ضوء، لو صحَّ أن نستعير لغة الفيزياء، وتنصبّ عواطف المعرِّي المختلفة داخل نفوسنا عن طريق صورته، لتُؤتي عواطف جديدة، هي مزيج من الإشفاق والروعة والدهشة والاستغراب.

لقد ربط المعري في هذه الصورة بين ما وعته حافظته عن طريق

(١) ولا يفوتنا مع ذلك أن مدارس نقدية حديثة هامة ترفض الربط بين الإبداع الأدبي وحياة المبدع، وتحاول أن تنظر إلى الصورة مجردة من كل ما تعرفه عن صاحبها، ولنا أن نجري في دراستنا على طريقة هذه المدارس أيضاً.

أذنه، وأقام الأشكال على طريقة التقريب بين المتشابهات فهو يعرف أن الليلة سوداء، فتداعَى إلى ذهنه ما كمن فيه من وعي سابق، وهو صورة امرأة زنجية، واستحضر صورة النجوم ذات البريق واللمعان، فاجتلب إلى نفسه ما يشبهها، فإذا الليلة تستحيل إلى عروس زنجية، وإذا النجوم تغدو قلائد متلألئة على صدرها. ونحن نسأل هنا: ماذا أراد الشاعر من هذه الصورة؟.

ربما مال المعري إلى أن يثبت قدمه في عالم المبصرين، وأن يظهر لهم أنه قادر على ما يقدرون عليه من تركيب المشاهد البصرية، ولكنه قدّم إلينا صورة دقيقة الصنع. فنحن نسأل الآن: أهو معجب بليلته؟ أهو محبٌّ لها؟ أم هو نافر منها؟.

إن المشهد العام غير مستقر في نفس الشاعر، فهو يقول بعد ذلك:

هرب النومُ عن جفونيَ فيها هَرَبَ الأمنِ عن فؤاد الجبان
قد ركضنا فيها إلى اللهو لمّا وقف النجمُ وِقْفَةَ الحيران

فهرب النوم كهرب الأمن عن فؤاد الجبان، صورة تمثل لنا نفور المعري من ليلته، لأن عينيه تطلبان النوم كما يطلب الأمنَ فؤادُ الجبان، ثم لا يلبث أن يقول: قد ركضنا إلى اللهو، فكيف يلهو من آثر النوم؟ بل إن لديه صورة أكثر اضطراباً ممَّا قدم، وهي وقفة النجم وقفة الحيران.. إنها تشير إلى أن الليل طال وامتد عليه، فكيف نوفق بين الإحساس بطول الليل، والميل إلى اللهو عند المعرِّي؟ ثم هل من توافق بين الصورة المتفائلة الضاحكة، صورة.. العروس التي تبرق اللآلىء البيض فوق جسدها، والصورة القلقة التي رسمها المعرِّي لنفسه وقد هرب النوم عن جفونه، وبات مؤرّقاً حاله حال الجبان. الذي فقد الطمأنينه والأمان؟ هاتان الصورتان المتناقضتان تدفعان بنا مرغمين للعودة إلى خصائص الشاعر الأخلاقية: إن المعري لا يُظهر للعروس مشاعر التفاؤل والطمأنينة، فهي أداة من أدوات الزواج الذي كان الشاعر ينظر

إليه نظرته الوجلة القاتمة، فالزواج ـ كما يراه ـ جناية يرتكبها الوالدان بحق أولادهما:

هــذا جنــاه أبـي عــليّ ومــا جنـيــتُ عــلى أحدْ

وإذا كان الزواج جريمة فالعروس أداة من أدوات الجريمة، وهذه العروس السوداء، وقد عرفنا ما تمثله في نفس المعري، هي إذن صورة موازية لمشاعر المعرِّي في ليلته المتطاولة القلقة، وحَيْرة النجم ما هي إلا حيرة الشاعر بين الإقبال على الحياة والعبِّ من مناهلها الرويّـة، والحذر منها والنفور مما ملأت به كنانتها من سهام المصائب والآلام، تلك التي ما تزال تريشها لتوجهها إلى الأحياء.

وإذا أردنا أن نحفظ على الصورة فنِّيتها فلا بدَّ أن ندرسها دراسة جمالية تضع أيدينا على عناصر الجمال الحقيقية فيها. فصورة المعري هنا ليست مجرد تشبيه تمثيلي يجمع بين مشبَّه، هو الليـل المدلهم بنجومه المشعة، ومشبه به، هو العروس الزنجية تتقلَّد اللآلىء البيض، فليس هذا ما يشدّ نفوسنا إلى الصورة العلائية، بل تلك البوارق الفنية التي نلمحها فيها: التناقض المثير بين اللونين الحادّين، الأسود القاتم والأبيض الناصع، في العروس الزنجية وقلائدها البيض، ثم الحياة التي بعثها الشاعر في الليل حين جعل منه عروساً تُزفّ إلى عروسها، وكذلك الجدَّة والطرافة في الصورة التي لم يسبق المعري إليها شاعرٌ آخـر، وأخيراً ما في هذه الصورة من غرابة وخروج عن المألوف، إذ تضع الكثيرين منا أمام مشهد يندر أن تقع عليه أبصارهم.

تلك الجـوانب الجمـاليـة المختلفـة هي التي تثيـر في نفـوس المتذوقين إحساسات فنية وانعكاسات عاطفية شتّى، مؤيـدة بالعنـاصر اللغوية والموسيقية التي صبَّها الشاعر في قالبها المتناسق الساحر.

هناك إذن في الدراسات البلاغية شيء آخر غير ما عهدناه في الدراسة التقليدية للصورة، هناك الحالة النفسية للمبدع، وطريقته في التعبير عن نفسه من خلال الصورة، وما تشير إليه عناصر هذه الصورة،

وطريقة تركيبها من زوايا نفسية عميقة لديه.

وهناك أيضاً الانعكاسات المقابلة التي تثيرها الصورة في نفس المتذوِّق وتكون لها بمثابة الصدى للصوت أو المصباح للمولد. وأخيراً هناك العناصر الجمالية الظاهرة في الصورة، وهي بمثابة الثوب الذي كسا به المبدع عواطفه فأخرج الصورة فيه، ومادته الفكر والخيال واللغة والموسيقى، ونقيس فيه مدى نجاح المبدع في التوفيق بين عناصره الأربعة هذه، ليتمكن عن طريق ذلك من تحقيق التأثير المطلوب في نفوسنا.

وحين ندرس الصور البلاغية هنا، سنضطر إلى اتباع الطريقة التشريحيّة التقليدية، إذ لا بد لطلابنا من أن يُلمّوا بطبيعة الدراسات البلاغية في التراث العربي القديم. ولكن الدراسات الجامعية المتطوِّرة تحتِّم علينا وضع هذه الأسس البلاغية التقليدية في أُطُرها النقدية الحديثة، وإدراك الهالات الجمالية التي تنداح حول العناصر الأولية للصورة، للتوصل من ثَمَّ إلى إدراك أعماق عواطف الكاتب، والتعبير عما تمسّه هذه العواطف الخارجية الواردة من أعماق أخرى مقابلة لها في نفوسنا نحن المتذوِّقين، وبهذا نجمع بين الدراسة الأدبية الحديثة، والدراسة العلمية التقليدية، فنحفظ على الصورة البلاغية روحها وفنيتها وإيحاءها، ونحفظ للقدماء في الوقت نفسه حقَّهم من الاحترام والإجلال، لما قدَّموه لنا من أسس وقواعد. وبهذا نستطيع أن نميز من بعد بين الصورة البلاغية والصورة الفنية.

الصورة البلاغية والصورة الفنية:

توقفت الدراسات البلاغية القديمة للصورة عند جزئية صغيرة ذات جناحين رئيسيين هما عمادها: المشبَّه والمشبه به. واهتدت عن طريق العلاقات الكثيرة التي يمكن أن تقوم بين هذين الجناحين، والظروف اللغوية التي تحيط بهما، وكذلك عن طريق بعض العلاقات اللغوية الأخرى، إلى أسماء كثيرة حصروا بها ـ أو حاولوا ذلك على الأقل ـ

الحالات البلاغية المحتملة في الصورة الأدبية، فكان هناك التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي، وبعض ما عدُّوه من الفن البديعي المعنوي، ثم ما صدر عن تلك الأصول كلها من فروع وما صدر عن الفروع من فروع.

وفي الدراسات الأدبية الحديثة يتغير مفهوم الصورة، فلا يقف تعريفها عند الحدود التي رسمتها لها القواعد البلاغية، بل تتسع هذه الحدود لتضع الصورة البلاغية الجزئية ضمن «المشهد الكامل» الذي قد يمتد في القصيدة فيستغرق أكثر من بيت واحد، ثم لتضع هذا المشهد الكامل من بعد في اللوحة العامة التي تتألف منها القصيدة أو المقطع. لم تعد الصورة هي المشبَّه والمشبَّه به أو العلاقة المجازية التي تجمع بين طرفين، لقد غدت الصورة الواحدة مشهداً يستوعب عدة أطراف وعدة علاقات وعدة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية القديمة، وغدا الحكم الأخير على الصورة لا يقوم على مجرد تفحص «المشهد الكامل» فنتوقف عند البيت الواحد أو البيتين، بل لا بد من تجاوز ذلك إلى «اللوحة» العامة التي ترسمها القصيدة أو المقطع، فنقوّم الصورة من خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء هذه اللوحة، ولا يتحقق هذا التلاحم إذا لم تكن الإيحاءات الصادرة عن «المشاهد» العديدة التي تتكون منها اللوحة العامة متقاربة وصادرة عن روح واحدة وشعور نفسي متكامل، وإلا وقع الخلل في الصورة العامة وأصبحت مجموعة من الأجزاء المتباعدة والنشازات التي لا تحقق إيقاعاً فنياً موحداً يستطيع أن يحرّك في نفوس المتذوِّقين مشاعر جماليّة موحدة.

ولنحاول أن نتفهم الروح العامة التي توحي بها لوحة السفن الحربية من قصيدة لابن هانىء الأندلسي وصف فيها الأسطول العسكري للمعز لدين الله الفاطمي، فقال:

مواخر في طامي العباب كأنها لعزمكَ بأس أو لكفّك جود
من الطير إلا أنهن جوارح فليس لها إلا النفوسَ مَصيد

إذا زفرت غيظاً ترامت بمارجٍ كما شبَّ من نار الجحيم وقود
فأفواههن الحاميات صواعقٌ وأنفاسهن الزافرات حديد
لها شُعَلٌ فوق الغمار كأنها دماء تلقّتها ملاحف سود
لها من شفوف العبقري ملابس مفوّفة فيها النُّضار جسيد
كما اشتملت فوق الأرائك خُرّد أو التفعت فوق المنابر صيد
ليوث تكفّ الموج وهو غُطامط[1] وتدرأ بأسَ اليمّ وهو شديد

لقد حاول ابن هانىء أن يوحي في أبياته بجوّ الحرب والقتال، وذلك من خلال الصور المتلاحقة الدامية التي قدَّمها لسفن المعز. فهي من جوارح الطير ولكنها لا تقنص إلا الرجال، وألسنة النيران التي تقذف بها على الأعداء أشبه بزفير عميق يطلقه مَغيظ، أو بلهيب جهنم وهو في شدة تسعّره، وأنفاسها ليست إلا كتلاً حديدية ترسلها على الأعداء أفواه قاذفاتها التي هي أشبه بالصواعق المدمرة، وكأن مشهد قذائف النار الحمر، منطلقة منها فوق أمواج البحر القاتمة، أشبه بقطع الدماء تتناثر فوق أثواب سود.

لقد نجح الشاعر عن طريق صوره الجزئية المتجانسة هذه أن يبتعث في نفوسنا إحساساً حاداً بالخوف والرهبة، إذ لا نرى في المشهد الكبير الذي رسمه لنا بصوره الصغيرة إلا الطيور الجارحة، واقتناص نفوس البشر، وزفير النيران، وسعير جهنم، والقذائف الحمر الملتهبة، وقطع الدماء، والملاحف السود.

إنه استطاع أن يفرض بجزئياته الصغيرة المتجانسة هذه المناخَ الشعوري المناسب للفكرة التي أراد أن يبثّها في نفوسنا: قوة أسطول المعز وزرعه للرهبة في نفوس الأعداء، وكانت الصور الجزئية كلها حتى الآن تسهم في تقوية هذا المناخ. ولكن المشهد يتعثّر فجأة، وخط الشعور يخرج عن استقامته، عندما يشبه السفن، وهي تكتسي بأشرعتها

(١) غطامط: عظيم هائج.

المخططة المذهبة، بالفتيات الجميلات وهن يرفلن في خدورهن بأثوابهن الناعمة، فيتخلخل في داخلنا، أمام هذه الصورة الناشزة، البناء الشعوري المتماسك الذي أفلح الشاعر بإقامته في نفوسنا عن طريق الصور الجزئية السابقة، إذ لا نجد في الخرائد الأبكار، وأرائكهن الوثيرة، وأثوابهن الناعمة، ما يمكن أن يتفقّ وألسنة النيران، وقذائف الحديد، وقطع الدماء، والملاحف السود، ليؤلف معها مشهداً واحداً متجانساً، يستثير في النفس حركة شعورية مستقيمة، تتفق وفكرة الأبيات وطبيعة المشهد. والشاعر يعود بعد هذه الجزئية الناشزة إلى الخط الشعوري العام الذي انطلق منه حين يشبِّه السفن في البيت الأخير بالأسود التي تتغلب بجبروتها على قوة الأمواج الثائرة وتدافعها، وهي صورة تغذِّي فينا الشعور بالقوة والرهبة وهو الذي أراد الشاعر أن يبثه في نفوسنا منذ البداية.

وإذا وضعنا الصورة الجزئية في إطارها الخيالي الكبير: المشهد ثم اللوحة، لنحكم عليها من خلال هذا الإطار ومدى التجانس المتحقق بينها وبينه، لابدَّ لكي يكون حكمنا عليها أكثر موضوعية من أن نضعها في إطارها اللغوي أيضاً. فالاستعارة هنا مثلاً ليست مجرّد تشبيه حُذف أحد طرفيه، بل هي مجموعة الألفاظ التي تُختار وتُنسَّق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة. ويطلق «هويلي» على مجموعة الألفاظ هذه اسم Sone ويترجمها عز الدين اسماعيل إلى توقيعة»[1]. ونحن نلاحظ ما في المصطلحين الجديدين، الأجنبي والعربي، من أثر موسيقيّ يدل على حقيقة «التوقيعة»، إنها الصورة ضمن ألفاظها، وحروف هذه الألفاظ، وطريقة اتصالها بعضها ببعض في سياق العبارة وفي سياق الأبيات، إنها «الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار»[2]. ولنقف هنا أمام صورة للشاعر الأندلسي. أحمد بن دراج يصف فيها النجوم:

(١-٢) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، ص ١٤٠. القاهرة ١٩٦٧م.

وقد حوَّمت زُهْرُ النجوم كأنها كواعبُ في خُضر الحدائق حُورُ
ودارت نجوم القطب حتى كأنها كؤوسُ مَهاً وافى بهنّ مدير
وقد خَيّلت زُهْرُ المجرّة أنها على مفرق الليل البهيم قتير

فالصورة العامة المكونة من عدة جزئيات صغيرة متوزعة على الأبيات الثلاثة، ليست مجرد تشبيهات وضع فيها الشاعر النجوم بإزاء الفتيات حيناً، وبإزاء كؤوس البلور التي يدور بها الساقي حيناً، وبإزاء الشيب الأبيض على شعر الليل الأسود حيناً آخر، بل هي كما ذكرها الشاعر تماماً، بكل مقوماتها الفكرية والخيالية والموسيقية واللغوية والنحوية، وليس لنا أن نغيِّر في ألفاظها أو في ترتيب هذه الألفاظ، ولا في تراكيبها ولا في أوزانها أو موسيقاها، إذا أردنا أن تظل الصورة كما أراد الشاعر لها أن تكون، وأن تحمل الشحنة العاطفية نفسها تلك التي حمّلها إياها، وإلا فإننا سنحوّل «توقيعة» الشاعر، لدى أي تغيير إلى شيء آخر من صنعنا يختلف تماماً عن الصورة التي أبدعها، فليس الهدف الأخير للشاعر هنا تشبيه النجوم المشعة المحوّمة في السماء بالفتيات الجميلات وهن يتنقلن في الرياض الخضر، أو تشبيه نجوم القطب المتحولة من مكان إلى آخر بالكؤوس الزجاجية التي يدور بها الساقي على الشاربين، أو تشبيه مجموعة المجرة الرمادية بالشيب الذي بدأ يغزو شعر الليل الأسود، بل إن هذه التشبيهات جميعاً جزء من صورة نفسية متكاملة تترك فيها عناصر كثيرة آثارها: زهر النجوم، الكواعب الحور، خضر الحدائق، زهر المجرة، الليل البهيم، ثم وضع الألفاظ داخل البيت، وطبيعة هذه الألفاظ وعددها، ولنتصوّر البيت الأخير من غير كلمة (مفرق) أو كلمة (منير) مثلاً، أو بكلمة (رأس) بدلاً من (مفرق) إذن لتغيرت طبيعة الصورة أو التوقيعة. ويدخل في عناصر هذه التوقيعة وزن الأبيات وما أصابها من زِحاف أحياناً، وكذلك قافيتها ورويُّها، ثم موضع هذه الأبيات بين الأبيات السابقة أو اللاحقة لها في القصيدة بما فيها من صور جزئية يمكن أن تكمل الصورة الكلية أو التوقيعة الأساسية التي تقدّمها هذه الأبيات.

وفي التوقيعة يبرز أوضح لقاء بين الصورة والموسيقى، إذ تتلاحم العناصر المكانية في الصورة، من مرئيات أو مجردات، بالعناصر الزمانية فيها (الصوتيات) لتؤلف من هذا التلاحم الصورة الفنية.

* * *

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

القسم الثاني

الصورة في علم البيان

أولاً: التشبيه

هو عند البلاغيين أشبه شيء بوسائل الإيضاح التي تهدف إلى زيادة التأثير في النفس وتثبيت المعاني فيها، إذ يعقد صلة بين أمرين أو أكثر يشتركان بصفة أو أكثر، بقصد إبراز هذه الصفة في أحدهما وتجسيمها وتوضيحها. ولكننا نجرد التشبيه بهذا التعريف العلمي من الميزة البلاغية التي يكتسب بها قيمته الحقيقية، ونسلب منه العنصر الشعوري الذي يؤدِّي إلى تكوينه في ذهن المبدع في كثير من الأحيان.

فالتشبيه عنصر أصيل من عناصر البيان، يعتمده الشاعر أو الكاتب وسيلة تصويرية أداتها اللغة في سبيل بعث الروح فيما يكتب أو ينشىء، إذ يمكن أن تكون للصورة قدرة على التعبير فوق أدق وسائل الأدلة العقلية.

وتجري الصورة في النثر كما تجري في الشعر، وإن كانت (بالشعر ألصق) كما يقول أرسطو، وقد انتبه النقّاد العرب القدماء إلى هذه الصلة الوثقى بين التشبيه والشعر وأجمعوا ـ كما قال بعضهم ـ على أن الشعر وضع على أربعة أركان:

مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق[1]. فبفضل التشبيه يستطيع الشاعر أن يقيم علاقات جديدة بين الأشياء،

(١) الموضح للمرزباني، ص ١٧٢.

وهذه العلاقات تزيد جمال الشعر بما فيها من إيحاء في التصوير وتلوين في التعبير، وجدّة وطرافة بوسائله وصياغته.

والشاعر إذ يتوصل خياله إلى عقد الصلة بين المشبَّه والمشبَّه به، فإنما يتم له ذلك بعد عملية نفسية ينفعل فيها بالحدث ويتحد بالأشياء، وربما يبعث فيها الحياة فيحركها، «وقد يتأثر انفعالنا وعواطفنا بشيء فتتحول طبيعته إلى طبيعة أخرى فنظن أن الثانية هي الأولى، وألّا فرق بين الطبيعتين لما بينهما من صلات، حقيقية أو خيالية، جسّمها الخيال بعد أن تردّدت بها العاطفة. فالتشبيه من الناحية النفسية طبيعي في كل إنسان، ومن الناحية اللغوية يدفعنا الشرح والإيضاح إلى القول إن «هذا مثل ذاك» فهو موجود في كل أمة وفي كل لغة»[1].

والشاعر يتخلَّص هنا من بدائية التفكير وبساطته، لينطلق في رحاب الخيال، فيجعل من الموجودات حوله مخلوقات أخرى حية تعيش في عالم جديد تخيّله الشاعر، وفي هذا العالم تكتسب صفاتها الجديدة، وبهذا يتوصل الشاعر إلى التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، ولكنه في التشبيه يفصل بين المشبَّه والمشبَّه به، فيحافظ كل منهما على ذاتيته، أما في الاستعارة فيتحدان ويُستغنى بأحدهما عن الآخر، فهما بمثابة الشيء الواحد «ولهذا كان التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الاتباعية (الكلاسيك) وهي العصور التي يكون الشعراء فيها أقل حدة في الخيال وأكثر انصياعاً لأحكام العقل، وكانت الاستعارة أكثر شيوعاً من التشبيه في العصور الابتداعية (الرومانتيك) وهي العصور التي يشطح فيها الخيال ويجمح، فلا يكون للعقل ضابط عليه»[2]، أما الكناية فنكاد لا ندخلها في باب الخيال لأنها لا تعتمد على التشبيه في علاقاتها الداخلية، فهي أقرب إلى التعبير اللغوي غير المباشر منها إلى التعبير الخيالي، والتشبيه

---

(١) ابراهيم سلامة. بلاغة أرسطو: ص ٢٧١.

(٢) فنون الأدب: حـ. ب. تشارلتين: ٨٠ ـ ٨٢ ترجمة زكي نجيب محمود.

هو من صلب التفكير العام، والتعبير عن هذا التفكير لدى جميع طبقات الناس. وإذا بحثنا في تعبيرات العوام عثرنا على تشبيهات كثيرة ربما لا تتيسّر إلا لكبار الشعراء أو الكتاب، وهم يدركون ما للتشبيه من تأثير ساحر في النفوس يمتاز به عن التعبير المباشر، ولهذا اعتمدت أمثالهم بشكلٍ خاص على الصور ذات العلاقة التشبيهية، استعارة كانت أو تشبيهاً.

التشبيه وصوره عند القدماء:

تنبّه النقّاد القدماء إلى ما للتشبيه من أهمية في فنون الكلام، وأكثر العرب من التشبيهات في الشعر خاصة. وكانوا يستحسنون من أنواعه ما كان مدرَكاً بالحواس أو ما جرت به العادة وألِفَته النفوس، فامتازت تشبيهاتهم ـ لهذا ـ بالبساطة والسطحية، وتردّدت على ألسنة أجيال متعددة منهم دون تغير أو تجديد، وكانت هذه التشبيهات مستمدة من بيئتهم، فهي صورة عنها ولوحة صادقة عن حياتهم فيها، إذ شبّهوا الشجاع بالأسد، والجواد بالبحر والسحاب، والرزين بالجبل، والحسن بالشمس والقمر، والقاسي بالحديد والصخر، والذليل بالوتد، والرفيع بالنجم، والطائش بالفراش، والجبان بالنعامة، والبخيل بالأرض المجدبة، والوديع بالحمل، والحقود بالجمل، والأكول بالفيل، والماضي بالسهم والسيف، واللجوج بالخنفساء، والمراوغ بالثعلب، والمزهو بالطاووس، والليل بموج البحر، والنجوم بالدرر والأزهار، والدنانير بالشمس، والشيب بالنهار. . .

وفي مجال الغزل، قرنوا بين كل ما يخصّ المرأة بما يناسبه في الطبيعة، فشبهوا الدموع باللؤلؤ، والأسنان بالبرد، والخدود بالورد والتفاح، والشعر الأسود بالليل، والوجه الأبيض بالصباح والأنامل بالعنّاب، واللواحظ بعيون المها أو النرجس، والريق بالخمر والشهد، والقدّ بالرمح، والنحر بجيد الغزال، والنهود بالرمان، والأرداف بكثبان الرمل، والحواجب بالقسّي، والثغور بالخواتم أو الأقحوان، والشفاه بالعقيق، والسوالف بالعقارب والصوالج، والجبين بالصباح.

واتخذوا لمعانيهم رموزاً من سِيَر رجالهم الذين اشتهروا بفضائل أو رذائل حتى عرفوا بها وصاروا أعلاماً لها، إذا ذكروا انصرفت الأذهان إلى صفاتهم لا إلى شخوصهم، فهم يشبِّهون المقدام بعمرو بن معديكرب، والوفي بالسموأل والجواد بحاتم، والحكيم بلقمان، والبليغ بسُحبان، والحليم بالأحنف، والعيي بباقل، والذكي بإياس، والنادم بالكُسعي، والخائب بحنين، والخطيب بقس، والأحمق بهبنَّقة، والبخيل بمارد. . .

وكان لا بدّ لهذه الظاهرة البلاغية من أن تلفت أنظار النقّاد القدماء، مثلها مثل الظواهر البلاغية الأخرى، فراحوا يرصدون صورها في الشعر العربي، ويستنبطون من هذه الصور أنواعاً من التشبيه، وقسموا هذه الأنواع إلى أقسام، ثم فصّلوا الأقسام إلى فنون، والفنون إلى فروع، وهكذا أصبح فن التشبيه علماً من العلوم بعد أن كان معدوداً بين الفنون، وكان لتقسيمات البلاغيين الشكلية ـ متأثرين بالمنطق اليوناني ـ أكبر الأثر في تجميد هذا الفن، وتوقف نمو صوره وتجددها وتطورها مع السنين، وقد بلغ الأمر بالسبكي إلى تقسيم التشبيه إلى تسعة وثمانين ومائتي قسم[1].

ثم ما تلبث الفنون البلاغية أن تنهض من عثرتها التي كبت فيها عند بعض البلاغيين القدماء أمثال: قدامة بن جعفر (ـ ٣٣٧)هـ، وأبي هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين (ـ ٣٩٤)هـ، وذلك عند نقاد آخرين لم يخضعوا لسيطرة المنطق الشكلي كالآمدي (ـ ٣٧١) هـ والقاضي الجرجاني (ـ ٣٦٦) هـ، وإن استمر الاتجاه الشكلي إلى فترة متأخرة جداً، كما وجدنا عند القزويني والسبكي.

فأبو هلال العسكري مثلاً حين أراد معالجة صورة بشار في البيت:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوَى كواكبه

قال: إنه «شبه ظلمة الليل بمثار النقع، والسيوف بالكواكب»[2]، وعدّ

(١) عروس الأفراح ٣، ص ٣٠٦

(٢) الصناعتين، ص ٢٨٩.

هـذا من التشبيه المتكـاثر (المـركب) وهو يفضله على أنـواع التشبيه الأخرى. ولكنه بدلاً من أن يبحث عن مزيد من طرق المؤالفة بين عناصر هذه الصورة المركبة، راح يجزئها ويفصل بين هذه العناصر، ولم ينتبه ـ كما فعل الجرجاني ـ إلى أن هناك تشبيهاً تمثيلياً قوامه صـورة سيوف لامعة تتهاوى على الرؤوس وسط غبار الحرب الكثيف، وصورة أخرى لليل تتساقط نجومه على الأرض.

التشبيه والفكرة:

إذا كانت إثارة العاطفة هي الهدف الإيجابي الأول للصورة فلا شك أن هناك دوافع فكرية لدى الأديب أو الشاعر تتجه ـ عن طريق التشبيه ـ إلى تحقيق ما يقابلها في نفس المتذوق. وعلاقة التشبيه بهذه الدوافع هي ـ على الأغلب ـ إما علاقة إيضاح وتبيين، وإما علاقة إيجاز واختصار، أو علاقة مبالغة وتجسيم. فحين أراد تعالى تصوير الخوف الذي يصيب المنافقين عبّر عن ذلك بقوله: ﴿ يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو﴾ وهي صورة إنسان فقد زمام قلبه فهو لشدة هلعه، يحسب كل صوت يسمعه صوت عدوه وقد أحاط به، وهي صورة توضح بقوة مدى الخوف والذعر الذي أصاب أولئك القوم. ولا شـك أن النابغـة استطاع أن يوضح لنا قيمة مليكه ودرجته بين بقية الملوك بشكل لا يقوم به الكلام المجرد، حين جعل من هذا الملك شمساً مضيئة لا تلبث حين تشرق أن تمحو صور ما حولها من الكواكب (الملوك):

فإنك شمس والملوك كواكب   إذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكب

ويشدّنا هذا الشعور بالضياع واليأس الذي يبرز في بيت ابراهيم الصولي حين يجد نفسه، وهو ينادي عبثاً طالباً العون على شدائد الدهر، أشبه بمن يستصرخ أهل القبور وأنّى له أن يجاب:

وإنيَ إذ أدعوك عند ملمّـة   كداعية بين القبور نصيرها

أما الإيجاز والاختصار فنجد له أمثلة كثيرة في تشبيهات العرب، ومنها

تشبيههم بمن اشتهروا بصفات عرفوا بها ككرم حاتم، وشجاعة عنترة، وورع ابن سيرين، وحفظ قتادة، وعقل مطرِّفٍ وزهد الحسن، وغير أولئك ممَّن أسلفنا. وحين أراد زهير بن أبي سلمى أن يصف مسيرة الظعائن عبر وادي الرسّ وأن يرسم لنا بدقة وإيجاز كيف كانت تلك الظعائن تتجه إلى ذلك الوادي دون مواربة أو تيه، اكتفى بأن قال إنها كانت تعرف طريقها إليه كمعرفة اليد طريقها إلى الفم:

بكرنَ بكوراً واستحرنَ بسُحْرة فهن ووادي الرسِّ كاليد للفم

وحين قتل عبد الملك بن مروان عمرو بن سعيد الأشدق أراد الشاعر أن يصور تلك الحادثة مبيِّناً ـ بدقه وإيجاز أيضاً ـ كيف يمكن أن يتم قتل إنسان قادر وقوي عندمايجتمع عليه القتلة الصغار، إن الصورة أشبه بصقر تكاثرت عليه ضعاف الطير حتى أوقعته:

كأن بني مروان إذ يقتلونه بُغاث من الطير اجتمعن على صقر

وقد لا يخدم التشبيه أكثر من اعتماده وسيلة للمبالغة وتجسيم الواقع، ولعل هذه الغاية هي أبعد غايات التشبيه عن الخدمة الإيجابية للدوافع الفكرية لدى الأديب أو الشاعر، ويستطيع المبدع أن يثير في نفوسنا الإعجاب بمبالغته، ولكنه لن يكون قادراً بها على إثارة عواطفنا، واسمع إلى بيت المتنبي يصف سيفاً دامياً:

يبس النجيع عليه وهو مجرد من غمده فكأنما هو مُغمد

فتشبيهه الدماء التي يبست على نصل السيف بغمد آخر لهذا السيف يمكن أن يثير إعجابنا بهذه المبالغة، ولكنه لن يمس جذور عواطفنا أو إنسانيتنا، وما الفرق لدى هذه العواطف الكامنة في نفوسنا أن يُشْبه الدم على السيف غمداً لهذا السيف أو أي غطاء آخر؟.

التشبيه والخيال:

التشبيه وسيلة تعبيرية فنية تطالعنا في الأدب أياً كان جنسه لأنه جناح من أجنحة الخيال الإنساني.

ولكنه في بعض الأحيان يحط فيبلغ الحضيض، ويفقد مقوماته الفنيَّة التي ترفعه في نظر الناقد أو المتذوق فتجعل منه فناً.

ويرجع هذا إلى ما بين طرفيه من صلة، أو إلى ما بينهما من بعد، كما يرجع إلى ابتذاله وكثرته، أو ندرته وغرابته، فإذا كان طرفا التشبيه على صلة وثيقة من حيث الشكل الخارجي أو الطبيعة التكوينية، كان الوصول إليه سهلاً، إذ يؤدي إليه التداعي العفوي، الذي يُلتمس في نص أدبي كما يلتمس في كلام السوقة. فحين شبه العرب القدماء عيني الفتاة بعيني الظبية أو عيني المهاة، أقاموا التشبيه على الربط بين شكلين متشابهين، وليس في التقاط هذا المنظر ما يدل على جموح خيال أو غوص في عالم الأحلام. ويقارب هذا بساطة ربطهم بين الشجاعة والأسد أو بين خصر الفتاة والغصن قول البحتري يصف محبوبته علوة:

بيضاء تعطيك الغصونُ قوامَها ويريكَ عينيها الغزالُ الأحورُ

يشخص لنا العملية الخيالية في التشبيه، فهو يلاحظ خصرها الأهيف، وعينيها السوداوين، فإذا به يقع في الحياة الأدبية والحياة الواقعية الماديةعلى الغصن، فيجعل منه الصورة التي يقرّب بها شعوره بنحافة خصر محبوبته، ويقع على عيني الظبي فيجعل منهما صورة لعيني علوة.

وهكذا يكون التداعي كامناً وراء العملية التشبيهية، وهو تداع لا يدل على خيال واسع رحيب، ولا سيما إذا تذكرنا أن شعراء العربية القدماء والمقلدين أكثروا من هذا التشبيه، ولم يخرجوا عنه على توالي العصور، منذ امرىء القيس حتى شوقي وحافظ.

وقد نجد في التشبيه طرافة تدل على الخيال، وإن كان بين طرفيه من القرب ما يوحي بالتداعي الذي نتحدث عنه، كما في قول أبي الطيب المتنبي يصف الأسد الذي قتله ممدوحه بدر بن عمّار:

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه فكأنه آسٍ يجسّ عليلا

وقول عنترة حين يشبه حركةأذرع الذباب بإنسان أجذم ـ قطع ساعده ـ يكبّ على قدح الزناد:

هزجاً يحكُّ ذراعَه بـذراعِه فِعْلَ المُكِبِّ على الزِناد الأَجذَمِ

فالمتنبي وعنترة كلاهما خرجا فيما قالاه هنا على المألوف، وقدّما صورتين تمتازان بالطرافة، ولكنها ـ إلى ذلك ـ انساقا وراء التداعي، فصورة الأسد الرفيق بالثرى، تصل بالمتنبي إلى صورة الطبيب الذي يجس عليله، وصورة الذباب الشكلية يحك ذراعيه إحداهما بالأخرى تدفع إلى عنترة صورة مشابهة من العالم المادي، هي صورة الأجذم الذي يكب على الزناد محاولاً أن يقدحه بذراعيه المبتورتين. وهذا يظهر لنا أنَّ للتداعي درجات، فقد يدفع إلى الشاعر صورة بسيطة التركيب، وقد يدفع إليه صورة طريفة، كما قد يؤدي به إلى جموح خيالي مشرق.

ولكن التشبيه في بعض الأحيان يرتفع فيبلغ قمة الخيال، وذلك حيث يكون طرفاه متباعدين، ولا يقوم الجمع بينهما إلاّ في عالم خيالي رحيب. انظر قول نزار قباني مثلاً:

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرقْ
شـبّـاكٌ بـحـريٌّ مـفـتـوحْ
وطـيـورٌ فـي الأبـعـاد تـلوحْ
تـبـحـث عـن جُـزُرٍ لم تُخـلقْ

فالعينان لا تشبهان المرفأ أو النافذة أو الطيور كما تشبه عينا المحبوبة عيني الظبية، ولكن الشاعر، في لحظة حالمة من لحظات الإبداع، خُيِّل إليه أن عيني محبوبته، لما فيهما من سعة وعمق وسحر يبعث في النفس الشعور بالراحة والاطمئنان، هما مرفأ تثوب إليه السفن، أو نافذة مفتوحة على البحر، أو طيور تبحث عن جزر غير موجودة.

إنّ القباني يخرج في تشبيهه هنا عن الإطار التقليدي، ويستلهم خياله وحده، دون أن يستعين بأخيلة القدماء المتداولة، ويخرج علينا بصورة جديدة تشير إلى خصب الملكة الخيالية عنده، وإلى طرافة التجربة الشعرية، والصدق الفني المتحقق لديه.

ويقف التشبيه مع ذلك دون الاستعارة من حيث الدلالة على الخيال، لأنه يُبقي على الطرفين كما هما في الواقع، ولا يبلغ الخيال فيه حداً يجعله يذيب أحدهما في الآخر، فالعينان عند نزار قباني تحتفظان بالصفات الطبيعية التي لهما، وكذلك المرفأ والنافذة والطيور، وقل مثل هذا فيما عرضناه من تشبيهات. أما في الاستعارة فتتغيّر المرئيات لدى الشاعر، وتذوب في مرئيات جديدة اختلقها خياله.

أركان التشبيه

للتشبيه أربعة أركان، هي: المشبه، والمشبَّه به، ويقال لهما طرفا التشبيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه، وقد اجتمعت في قولنا:

زيدٌ يحاكي أسداً في البأسِ

مشبه × أداة تشبيه × مشبه به × وجه الشبه

١ ـ المشبه:

هو الركن الرئيسي في الصورة، وبقية العناصر في خدمته، إلا في التشبيه المقلوب، إذ يكون هو في خدمة المشبَّه به. ويغلب ظهوره في الصورة، ولكنه قد يضمر للعلم به على أن يكون مقدّراً في الإعراب، وهذا التقدير بمثابة وجوده، كما في قول عمران ابن حِطّان مخاطباً الحجاج:

أسدٌ عليَّ وفي الحروب نَعامة فَتْخاء تنفر من صفير الصافر

فقول (أسد) خبر لمبتدأ محذوف والتقدير: أنت أسد، وعلى هذا يكون المشبه «أنت» ماثلاً في الكلام، وإن أضمر ولم يظهر في اللفظ.

٢ ـ المشبه به:

تتوضح به الصفة التي يراد إبرازها في المشبَّه، ولا بدَّ من ظهوره في التشبيه، ففي المثال (زيد يحاكي أسداً في البأس) نجد المعنيَّ بالتشبيه هو زيد (المشبه) ومن أجل إبراز قوته أتينا بأركان التشبيه الثلاثة الأخرى (يحاكي أسداً في بأسه)، فهي جميعاً في خدمته كما أسلفنا. ونحن نريد إسناد صفة البأس إلى زيد، فأتينا بمخلوق آخر هو الأسد اشتهر بقوته وبأسه، وجعلنا منه مشبهاً به لنضفي على المشبّه (زيد) هذه الصفة، صفة البأس، وهي التي يشترك بها طرفا التشبيه، وإن كانت بارزة عند المشبَّه به أكثر ممّا هي عند المشبّه.

٣ ـ وجه الشبه:

هو الصفة التي يشترك بها المشبَّه والمشبَّه به، وإن كان أظهر في الثاني عادة، ويراد إثباتها للمشبه، وهي في مثالنا صفة (البأس).

وقد يفصّل القول في الصورة ويذكر الوجه فيكون التشبيه (مفصّلاً) كما في المثال، وقد يجمل القول فيحذف الوجه، فيكون التشبيه (مجملاً) كقولنا (زيد يحاكي أسداً). ومن المجملِ ما لم يذكر فيه وصف لأحد الطرفين (المشبه والمشبه به) كما في المثال الأخير، ومنه ما ذكر فيه وصف للمشبه به وحده، كقول الأنمارية حين سئلت عن بنيها أيهم أفضل: «هم كالحلقة المفرغة لا يُدرى أين طرفاها»، فالوصف (لا يُدرى أين طرفاها) خاص بالمشبه به (الحلقة) لوجود (ها) الضمير العائد على الحلقة فيها.

ومنه ما وصف فيه المشبه دون المشبه به كقول الشاعر يصف واشيَيْنْ:

كشِقّي مقصٍ تجمعتما ... على غير شيء سوى التفرقهْ

ففي قوله: (تجمعتما على غير شيء سوى التفرقة) ما يشعر بحقيقة وجه

الشبه وهو (الاجتماع المؤدي إلى التفرقة) ولكنه خصَّص الوصف بالمشبه حين قال (تجمعتما) فلا نعده وجه شبه. ومن المجمل ما ذكر فيه وصف الطرفين معاً. كقول أبي تمام مادحاً:

صدفتُ عنه ولم تصدف مواهبه   عني، وعاوده ظنّي فلم يخب
كالغيث، إن جئته وافاك ريِّقه   وإن ترحّلت عنه لجّ في الطلب

ويكون هذا الوصف مشعراً بحقيقة وجه الشبه، دون أن يُعدّ بذاته وجه شبه، لأنه مقيد بأحد طرفي التشبيه، ولا بدّ لوجه الشبه من أن يكون مطلقاً يشمل الطرفين معاً. وأبو تمام أتى في كلٍّ من بيتيه بوصف يصلح أن يكون وجهاً للشبه لو لم يقيده بأحد الطرفين، ففي قوله: (صدفت عنه ولم تصدف مواهبه) من الضمائر ما يعود على المشبه (الممدوح) وهو (الهاء) في كل من (عنه) و(مواهبه) فهو خاص به. وفي قوله: (إن جئته وافاك ريِّقه) ما يفيد اختصاصه بالمشبه به لأن (الرّيق) هو أول المطر وأفضله[1].

فإذا ذكر وجه الشبه أتى غالباً في إحدى صورتين:

أ ـ مجروراً بفي، كقول ابن الرومي:

يا شبيه البدر في الحسن وفي بعد المنال.

ب ـ تمييزاً، كقول أبي بكر الخالدي:

يا شبيهَ البدرِ حُسْناً   وضياءً   ومنالاً

وإذا ما أتى خلاف ذلك فلا بدَّ أن يُؤوَّل بأحد الوجهين السابقين، ومن ذلك قول الشاعر:

---

(١) كثيراً ما يقع الالتباس في مثل هذه الحالات فنخلط بين الصفة والوجه، وقول الشاعر مثلاً:

لك سيرة كصحيفة الـ   أبرار طاهرة نقية

فيه تشبيه مجمل لأنه يخلو من وجه الشبه، أما (طاهرة نقية) فتختصّ بالسيرة (أي المشبه دون الصحيفة (المشبه به) لأن (طاهرة) خبر ثانٍ لسيرة فهي تابعة في الإعراب للمشبه.

العمـــر مـثـــلُ الضـيـف أو كـالـطَّيف ليس لـه إقـامـهْ

أي (في عدم إقامته).

٤ ـ أداة التشبيه:

وبوساطتها تنعقد المماثلة بين الطرفين. وقد تكون اسماً نحو (مثل، شبيه، نحو)، أو فعلاً، نحو (يشبه، يحاكي، يضارع، يحسب، يتوهم)، أو حرفاً، نحو (الكاف، كأن، وقد اشترط بعضهم في (كأن) أن يكون خبرها اسماً جامداً لا مشتقاً وإلا كانت للشك لا للتشبيه. وقد تكون الأداة ظاهرة في الصورة فيكون التشبيه (مرسلاً)، وقد تحذف فيكون التشبيه أكثر بلاغة وتوكيداً ويسمى (مؤكداً).

* * *

وعلى هذا يمكن أن يكون التشبيه باعتبار وجهه وأداته:

١ ـ مرسلاً مفصلاً (وهو التام) : زيد يحاكي أسداً في بأسه

٢ ـ مؤكداً مفصّلاً : زيد أسد في بأسه

٣ ـ مرسلاً مجملاً : زيد يحاكي أسداً

٤ ـ مؤكداً مجملاً (وهو البليغ) : زيد أسد

١ ـ التشبيه التام:

وهو ما استوفى جميع أركانه فظهرت فيه الأداة ووجه الشبه، كقول الشاعر:

كم وجوه مثل النهار ضياء لنفوس كالليل في الإظلام

في البيت صورتان: الأولى يشبه فيها الشاعر وجوه بعض الناس بالنهار في ضيائها وصباحتها، والثانية يشبه فيها نفوس هؤلاء بالليل في اكفهرارها وإظلامها.

الصورة الأولى : المشبه : الوجوه

المشبه به : النهار

أداة التشبيه : مثل (مذكورة)

وجه الشبه : الضياء (مذكور)

الصورة الثانية : المشبَّه : النفوس

: المشبَّه به : الليل

: الأداة : الكاف (مذكورة)

: وجه الشبه : الإظلام (مذكور)

فالتشبيه في كل من الصورتين مرسل مفصل وهو التام.

ومثل ذلك قول المعري:

وسهيل كوجنة الحِبِّ في اللو ن وقلب المحبّ في الخفقان

فالشاعر يشبه النجم المعروف بخدِّ الحبيب في حمرة اللون، وبقلب العاشق في سرعة خفقانه. ففي البيت صورتان:

الصورة الأولى : المشبّه : النجم سهيل

: المشبه به : وجنة الحبيب

: الأداة : الكاف (مذكورة)

: الوجه : اللون (مذكور)

الصورة الثانية : المشبه : النجم سهيل

: المشبه به : قلب المحب

: الأداة : الكاف (ملحوظة في الصورة الأولى)

: الوجه : الخفقان (مذكور)

فالتشبيه في كلتا الصورتين تام.

٢ ـ **المؤكد المفصل:**

هو ما حذفت فيه الأداة وذكر وجه الشبه، كقول الشاعر:

أنت نجم في رفعةٍ وضياءٍ تجتليك العيونُ شرقاً وغرباً

فقد شبه الشاعر ممدوحه بالنجم في سموه وحسنه حتى إن أعين الناس

جميعاً تتجه إليه حيثما كان:

المشبه : أنت

المشبه به : نجم

الأداة : (محذوفة)

الوجه : الرفعة والضياء (مذكور)

فالتشبيه هنا مؤكّد (باعتبار الأداة) مفصّل (باعتبار الوجه)

وكقول أبي تمام يمدح مالك بن طوق:

أصبحت حاتمها جوداً وأحنفها حلماً وأكثمها علماً ودغفلها

فالشاعر يمدح مالكاً بكرمه وحلمه وعلمه وروايته فيشبهه بأعلام هذه المُثُل عند العرب. وفي البيت ثلاث صور من التشبيه المؤكد المفصّل وأخرى (في دغفل) من البليغ، وذلك على الشكل التالي:

المشبه	المشبه به	الأداة	الوجه	نوع التشبيه
١ ـ الضمير في أصبحت العائد على الممدوح	حاتم	محذوفة	الجود	مؤكد مفصل
٢ ـ = = =	الأحنف	محذوفة	الحلم	مؤكد مفصل
٣ ـ = = =	أكثم	محذوفة	العلم	مؤكد مفصل
٤ ـ = = =	دغفل	محذوفة	النسبة والرواية (محذوف)	بليغ

٣ ـ المرسل المجمل:

وهو ما ذكرت فيه الأداة وحذف الوجه. كقوله تعالى: ﴿ يطوف

عليهم وِلْدان مُخَلَّدون. إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤاً منثوراً ﴾.

يشبه تعالى ولدان الجنة للمؤمنين بحبات اللؤلؤ المتناثرة في بياضها ونقائها وجمالها.

المشبه : الولدان
المشبه به : اللؤلؤ
الأداة : حسب
الوجه : البياض والنقاء والجمال (محذوف)

والتشبيه إذن مرسل (باعتبار الأداة) مجمل (باعتبار الوجه).

وكقول الشاعر:

وكأن البنفسج الغض يحكي   أثر اللطم في خدود الغيد

يشبِّه الشاعر لون زهور البنفسج بالآثار التي يتركهاَ اللطم على خدود الحسان، والجامع بينهما الزرقة.

المشبه : البنفسج
المشبه به : أثر اللطم في الخدود
الأداة : يحكي
الوجه : اللون (محذوف)

فالتشبيه هنا مرسل مجمل.

٤ ـ البليغ:

وهو ما حُذفت فيه الأداة ووجه الشبه معاً، فهو مؤكد مجمل. وهو بهذا آكد الأنواع الأربعة وأكثرها بلاغة أو مبالغة. ويمكن أن يأتي على عدة صورة تبعاً لموقع المشبَّه به من الإعراب، وأشهر هذه الصور:

١ ـ أن يكون المشبه به خبراً للمشبه. يقول أبو ريشة:

يا بلادي وأنت نهلة ظمآ   ن وشبابة على فم شاعر

فيشبه أوطانه في جمالها ولذة الحياة فيها بالماء يشربه الظمآن أو الناي يصوغ به الشاعر ألحانه.

في البيت صورتان:

الصورة الأولى:

المشبه : البلاد (أنت)
المشبه به : نهلة ظمآن (خبر أنت مع ما أضيف اليه)
الأداة: : (محذوفة)
الوجه : الجمال (محذوف)

فالمشبه مؤكد (باعتبار الأداة) مجمل (باعتبار الوجه) وهو البليغ، ووقع المشبه به خبراً.

الصورة الثانية:

المشبه : البلاد (أنت)
المشبه به : الشبابة (معطوف على الخبر نهلة)
الأداة : (محذوفة)
الوجه : الجمال (محذوف)

والتشبيه بليغ، والمشبه به معطوف على الخبر.

ومثله قول ماري عجمي:

وما الزهر إلا بيان جميل يعبِّر عن خلجات الثرى

وقول شوقي يصف تصعّد الطائرات في الجو:

ذهبتْ تسمو فكانت أعقُباً فنسوراً فصقوراً فحماما

٢ ـ أن يكون المشبه به حالاً للمشبه، كقولنا: دخل نمراً وخرجَ هِرًّا.
وكقول علي محمود طه:

صاحَ بالشمسِ لا يَرُعْكِ عذابي فاسكبي النارَ في دمي وأريقي
وخذي الجسم حفنةً من رماد وخذي الروح شعلة من حريق

في البيت الثاني صورتان: يُشَبِّه جسمه في الأولى بحفنة من الرماد، والجامع الفناء والعدم، ويُشَبِّه الروح في الثانية بالشعلة من النار، والجامع التوقد والاحتراق.

الصورة الأولى:

المشبه	: الجسم
المشبه به	: حفنة منّ رماد (حال من المشبه)
الأداة	: (محذوفة)
الوجه	: الفناء والعدم (محذوف)

الصورة الثانية:

المشبّه	: الروح
المشبه به	: فشعلة من حريق (حال من المشبه)
الأداة	: (محذوفة)
الوجه	: الاتقاد والاحتراق (محذوف)

والتشبيه في كلتا الصورتين بليغ، والمشبه به حال من المشبه.

ومثله قول جبران:

وشربت الفجرَ خمراً   في كؤوسٍ من أثيرْ

وقول عمر أبو ريشة:

واطرحي الكِبرياءَ شِلْواً[1] مدمّى   تحت أقدامِ دهرِك السِكّير

وكقول ابن خفاجة:

سحبتُ الدياجي فيه سودَ ذوائبٍ   لأعتنقَ الآمالَ بيضَ ترائب

٣ ـ أن يكون المشبه به مضافاً إلى المشبه، كقولنا: ثوب العافية، ورياح الأمل، وتاج النصر، وكقول إلياس فرحات:

(١) الشلو: العضو في الجسم

هلاّ مننت بلقيا استردُّ بها فجرَ الشبابِ فشمسُ العمرِ في الطَفَل[١]

يشبه الشاعر في البيت الشباب بالفجر، ففي كليهما إشراق الحياة وزهوها، ويشبه العمر بالشمس.

الصورة الأولى:

المشبه	:	الشباب (مضاف إليه)
المشبه به	:	الفجر (مضاف، أضيف إلى المشبه)
الأداة	:	(محذوفة)
الوجه	:	الإشراق والزهو (محذوف)

الصورة الثانية:

المشبه	:	العمر (مضاف إليه)
المشبه به	:	الشمس (مضاف، أضيف إلى المشبه)
الأداة	:	(محذوفة)
الوجه	:	العطاء الذي يعقبه التوقف (محذوف)

والتشبيه في كلتا الصورتين بليغ، ومن باب إضافة المشبّه به إلى المشبه. ومثله الآية الكريمة: ﴿ يا بني آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتِكم وريشاً، ولباس التقوى ذلك خير ﴾[٢].

وقول مصطفى صادق الرافعي: (لقد كنت والله من وثاق المرض كالسجين المغلّل)[٣].

وكقول الشاعر:

ثوبُ الرياءِ يشفُّ عمّا تحتَه فإذا اكتسيتَ به فإنّك عاري

وقول ابن زيدون:

مـن سـنـا رأيـك لي في غَسَقِ الخَطْبِ اقتباسُ

(١) الطَفَل: الغروب.
(٢) الأعراف: ٢٦.
(٣) أوراق الورد، ص ٢٧٠.

وقول بشارة الخوري يصف الفقير:

عَلَقُ المجاعةِ مَصَّ بعضَ دمائِه وتَعَسُّفُ الحُكّامِ مَصَّ الباقي

وقول بدوي الجبل:

يُضَوِّىء الظلمةَ إيمانُنا ويُسكرُ الفجرَ رحيق الأذان

٤ ـ أن يكون المشبه به مفعولاً به ثانياً على حين يكون المشبه هو المفعول الأول، كقول إبراهيم عبد القادر المازني في وردة ذابلة:

ولو استطعتُ حنيتُ أضـ ـلاعي على ذاوي سناها
وجعلت صدري قبرَها وجعلتُ أحشائي ثراها

يشبه الشاعر صدره في البيت الثاني بقبر يريد أن يواري زهرته الذابلة بين حناياه، ويشبه أحشاءه بالتراب الذي سوف يحتضنها. ففي البيت صورتان:

الصورة الأولى:

المشبّه : صدر الشاعر (مفعول به أول للفعل جعل)
المشبَّه به : القبر (مفعول به ثانٍ)
الأداة : محذوفة
الوجه : الاحتواء (محذوف)

الصورة الثانية:

المشبَّه : أحشاء الشاعر (مفعول به أول)
المشبه به : الثرى (مفعول به ثان)
الأداة : محذوفة
الوجه : الاحتضان

والتشبيه في الصورتين من البليغ، والمشبه به مفعول به ثان.

ومثله بيت شوقي في مسرحية «كيلوباترا»:

هتفوا لمن شَرِب الطِلا في تاجهم وأحالَ عَرْشَهُمُ فراشَ غرام

وكبيت حسان بن ثابت:

بأنّ سيوفَنا تركتْكَ عبداً وعبدُ الدارِ سادتُها الإماءُ

وكقول أبي تمام:

فضربتَ الشتاءَ في أَخْدَعَيْهِ ضربةً غادَرَتْهُ عَوْداً رَكُوبا

وقول عمر أبو ريشة:

لا رعاني الصبا إذا عصف البغـ ـي وألفى فمي ضريحَ لساني

٥ ـ أن يكون المشبه به مفعولاً مطلقاً مبيِّناً للنوع على أن يكون المشبه مصدراً مقدّراً من الفعل العامل فيه، كقولك: هرب هروب الجبان، ومال ميلة السكران، وكقول المازني في الوردة الذابلة.

وضممتها ضم الحبيب عسى يعود لها صباها

يشبه ضمه للوردة إلى صدره بضم الحبيب لحبيبته.

المشبّه : الضمّ (وهو المصدر المقدر المنتزع من الفعل ضممتها)

المشبَّه به : ضم الحبيب مفعول مطلق من الفعل ضممت)

الأداة : محذوفة

الوجه : محذوف (الحرص والشغف)

والتشبيه بليغ والمشبه به مفعول مطلق، مبين للنوع.

ومثله قول عمر أبو ريشة في قصيدة «نسر»:

فسرت فيه رعشة من جنون الكبر واهتز هزة المقرور

وقوله:

وقف التاريخ في محرابها وقفة المرتجف المضطرب

٦ ـ أن يكون المشبه به مجروراً بمن البيانية التي تبين المشبه. كقولك:

قلب من صخر، ورجل من حديد، ووقت من ذهب، وكقول أبي القاسم الشابي:

ورفرف روح غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر

يشبه الشاعر أجنحة الروح بضوء القمر، لشفيفها وسحرها وجمالها.

المشبه : أجنحة الروح
المشبه به : ضياء القمر (مسبوقاً بمن البيانية التي أتت لتبيّن نوع الأجنحة)
الأداة : محذوفة
الوجه : محذوف (الشفيف والسحر والجمال)

والتشبيه بليغ، والمشبه به مجرور بمن البيانية.

ويقول أبو نواس في وصف الخمرة:

كأن صغرى وكبرى من فواقعها حصباء درّ على أرض من الذهب

ويقول إيليا أبو ماضي:

أأمانيّ كلها من تراب وأمانيك كلها من عسجد

٧ ـ أن يكون المشبّه به تابعاً في إحدى هذه الحالات، كأن يكون معطوفاً أو صفة أو بدلاً منها، كقولك: خاض المعركة حكيماً وأسداً، وهذا ماء لُجَين، وجنديّنا ذلك الأسد الشجاع، وكقول تعالى:

﴿ يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشّراً ونذيراً، وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً ﴾.

يشبه تعالى نبيّه بالمصباح المضيء الذي يهدي البشر إلى الله وطريق الحق.

المشبه : النبي
المشبه به : السراج (معطوف على الحال شاهداً)
الأداة : (محذوفة)

الوجه : الهداية (محذوف)

والتشبيه بليغ، والمشبه به معطوف على الحال.

ومثله قول حسان بن ثابت:

ونشربها فتتركنا ملوكاً وأسداً ما ينهنهنا اللقاء

* * *

التشبيه المقلوب

قال الأصمعي: «سمعت أعرابياً يقول: إنكم، معاشر أهل الحضر، لتخطئون المعنى، إن أحدكم ليصف الرجل بالشجاعة فيقول: كأنه أسد، ويصف المرأة بالحسن فيقول: كأنها الشمس، ولم لا تجعلون هذه الأشياء بهم أشبه»(١).

ورفض بعض الشعراء التشبيه أصلاً كما فعل المتنبي حين قال مفتخراً:

أمط عنك تشبيهي بما وكأنه فما أحد فوقي ولا أحد مثلي

وربما أبى شاعرنا التشبيه ارتفاعاً بشأن ممدوحه عن قدر المشبه به، كقوله مادحاً:

ولولا احتقار الأُسد شبهتهم بها ولكنها معدودة في البهائم

وهكذا راق لبعضهم أن يعكسوا التشبيه، فيجعلوا من المشبّه به مشبهاً ومن المشبه مشبهاً به؛ إعلاءً لقدر المشبه ومبالغة منهم في وسمه بالصفة التي يقصدون إليها في المشبه به، وهكذا تصبح (الشمس) هي التي تشبه وجه الحسناء (والأسد) هو الذي يشبه الشجاع، والبحر، هو الذي يشبه الكريم الخ... وقد سمّى البلاغيون هذا النوع من التشبيه: المقلوب أو المعكوس، أو تشبيه القلب. وكثيراً ما يكون المشبه ـ حقيقة ـ متفوقاً في

(١) نهاية الأرب: ٣: ١٨٥.

وجه الشبه على المشبَّه به، ولكن هذا الأخير اشتهر بتلك الصفة فشبهوا به، والحقيقة أن القمر ليس أجمل من فتاة رائعة الجمال، والأسد ليس أشجع من فاتح بطل. وقد قيل إن امرأة عمران بن حطان قالت له: أما زعمت أنك لم تكذب في شعر قط؟ قال: أَوَ فعلتُ؟ قالت: أنت القائل:

فهناكَ مَجْزأةُ بنُ ثور كان أشجعَ من أسامة[1]

أفيكون الرجل أشجع من الأسد؟ قال: أنا رأيت مجزاةَ فتح مدينة، والأسد لا يفتح مدينة[2]. وقد حلّل ابن جني عملية القلب في التشبيه ففسرها تفسيراً تاريخياً تطورياً، فقال: «أنت الأسد، وكفك البحر، فهذا لفظه لفظ الحقيقة ومعناه المجاز والاتساع.

ألا ترى أنه إنما يريد: أنت كالأسد، وكفك مثل البحر، وهو واسع كثيراً، فلما كثر استعمالهم إياه ـ وهو مجاز ـ استعمال الحقيقة، واستمرَّ واتلأب[3] تجاوزوا به ذاك إلى أن أصاروه كأنه هو الأصل والحقيقة، فاستعادوا معناه لأصله»[4].

والحقيقة أن الأصل في مثل هذا التشبيه لم يعد واضحاً في الشعر العربي بعد انقضاء القرون الأولى للإسلام، ولا سيما بعد ازدهار الشعر الأندلسي وانصهار شعر الغزل بشعر الطبيعة، فهذا يشبه الروض بالفتاة، وذاك يشبه الفتاة بالروض، حتى لم نعد نتبين أيهما أجدر بأن يكون المشبه ليكون الآخر هو المشبه به. وبعد أن كان الشاعر العربي القديم يشبه قد الفتاة بالغصن أو بالشجرة الباسقة أصبحنا نجد شاعراً حديثاً كشوقي يشبه أشجار الحور بالفتيات الجميلات:

والحَوْرُ في دُمَّرٍ أو حولَ هامتِها حُورٌ كواشفُ عن ساقٍ وولدانُ

(١) أسامة: من أسماء الأسد.
(٢) الكامل للمبرد ٧: ٣٣.
(٣) اتلأب: استقام.
(٤) الخصائص: ص ٥٦٨.

ولعلٍ هذا راجع إلى أن الطبيعة الجديدة التي دخلها العرب شغلت حيّزاً كبيراً من أذهانهم كانت المرأة هي التي تشغله، حين لم يكن حولهم إلا الصحراء بمظاهرها المحدودة، وهذه الطبيعة؛ بمفاتنها وتنوع مظاهرها وألوانها، كان لا بدَّ أن تنال من اهتمام الشعراء حظاً كبيراً، ولم يكن أمامهم ما يضارعها جمالاً ليشبهوها به إلا المرأة. ومع هذا يبقى هناك على الأغلب تركيز على الصفة في المشبه به يفوق ما عند المشبّه من هذه الصفة، وعلى هذا يمكن ـ مع شيء من الصعوبة أحياناً ـ التمييز في هذه الأنواع من التشبيهات المقلوبة، بين المشبه ـ الأصل، والمشبه به ـ الأصل، ولنسمع إلى قول ابن المعتز مثلاً:

سقتنيَ في ليلٍ شبيهٍ بشعرِها شبيهةَ خدّيها بغيرِ رقيبِ
فأمسيتُ في ليلين بالشعر والدجى وشمسين من خمرٍ وخدٍّ حبيبِ

فهو في البيت الأول يشبه الليل بشعر ساقيته الجميلة، والخمرة بخديها المتوردين، والأصل أن يشبه الشعر بالليل والخدود بالخمرة وليس العكس، لأن الليل أكثر شهرة بسواده من الشعر، والخمرة أكثر شهرة بحمرتها من الخدود، ولكنه ـ مبالغة منه في نسبة السواد إلى شعرها والحمرة لخديها ـ جعل من كل منهما مشبّهاً به، وجعل ما كان يجب أن يشبه به (وهو الليل والخمرة) مشبهاً، وبهذا يوهمنا أن خديها وشعرها أكثر اتصافاً بالحمرة والسواد من الخمرة والليل، لأننا نعرف أن الصفة المرادة تتركز في المشبه به أكثر مما تتركز في المشبه وعلى هذا المثال قول أبي نُواس يمدح الأمين:

تتيه الشمسُ والقمرُ المنيرُ إذا قُلنا كأنهما الأميرُ

فيشبه الشمس والقمر بالأمير، وكان الأصل أن يشبه الأمير بهما، ولكنه بالغ في نسبه الجمال والبهاء والسموِّ إليه، فجعل منه مشبهاً به، ليلفت

نظرنا إلى أن هذه الصفات تبرز فيه أكثر مما في الشمس والقمر، ومثل هذا بيت الأعشى:

حتى إذا احتـدمتْ وصـا ر الجمـرُ مثـلَ تـرابهـا

وقول المجنون في ظبية:

أيا شِبهَ ليلى لا تراعي فإنني لكِ اليومَ مِنْ وحشيةٍ لصديقُ

وقول أبي بكر بن دريد:

فلم أرَ مثلي قَطّع الشوقُ قلبَه على أنّه يحكي قَساوتَه الصخرُ

وقول محمود سامي البارودي:

ففي الغُصْنِ منها إن تثنّتْ مَشابهٌ وفي البدرِ منها إن تجلّتْ مَلامحُ

وغالباً ما يكون التشبيه عادياً غير مقلوب إذا كان الطرف الأول فيه عنصراً إنسانياً (يتعلق بالإنسان) والطرف الثاني من عناصر الطبيعة، فإذا تبادلا المواقع فكان المشبه من عناصر الطبيعة والمشبه به عنصراً إنسانياً كان التشبيه مقلوباً على الأغلب.

التشبيه التمثيلي

لم يتميز التشبيه التمثيلي عن التشبيه الضمني إلا في عصور متأخرة من تاريخ البلاغة، فقد كان القدماء ـ قبل شُرّاح التلخيص ـ يجعلون التشبيه تمثيلياً إذا كان وجه الشبه فيه عقلياً، سواء أكان منتزعاً من متعدد أم لم يكن كذلك، ولكن المتأخرين منهم أخذوا يحدِّدون هذا الضرب من التشبيه تحديداً صارماً كان من شأنه أن يفصل بينه وبين التشبيه الضمني.

واستقروا على رأي موحد في حدّ التشبيه التمثيلي، فهو عندهم

تشبيه وجه الشبه فيه منتزع من متعدد، سواء أكان عقلياً أم حسياً، كما ترى في قول بشار:

كأن مُثارَ النَقعِ فوقَ رؤوسِنا وأسيافَنا ليلٌ تَهَاوَى كواكبُه

فالمشبه: مشهد الغبار المثار فوق الرؤوس والأسياف تتهاوى خلاله، والمشبه به ليل أخذت كواكبه تتساقط، ووجه الشبه صورة منتزعة من المشهدين كليهما، وهي تهاوي أجسام متطاولة لامعة خلال ظلمة قاتمة.

وعلى الرغم من أن عناصر المشهدَين متقابلة: الغبار الثائر في المشبه يقابل الليل في المشبه به، والسيوف المتحركة في المشبه تقابل النجوم المتهاوية في المشبه به... على الرغم من هذا، لا يعقد الشاعر صلةَ مشابهةٍ بين جزء وآخر، ولكنه يعقدها بين تراكُب العناصر في المشهد الأول، وتراكبها في المشهد الثاني.

وبهذا يمتاز التشبيه التمثيلي ـ كما حدّه القدماء ـ بانتزاع وجه الشبه فيه من متعدد لا من مفرد.

ولكن لننظر ـ على سبيل التوضيح ـ إلى قول الشاعرة حمدونة الأندلسية:

غزوتُهُم من مقلتيكَ وأدمعي ومن نَفَسي بالسيف والسيل والنار

فنحن هنا أمام ثلاثة تشبيهات يستقل بعضها عن بعض، وأمام عناصر لا يتكون من تجمعها مشهد مركب، لأن الشاعرة تشبه المقلتين بالسيف، والجامع بينهما شدة التأثير، وتشبه الدموع بالسيل بجامع الغزارة والكثرة، كما تشبه نفسها الملتاع بالنار، ويجمع بينهما الحرارة، ولكنها لا تجمع العناصر المشبهة في مشهد مركب متعدد المواد لتقرنه إلى مشهد آخر مركب ذي عناصر متعددة، بحيث يكون التركيب الأول مشبهاً بالتركيب الثاني.

وقد يقع أحد الطرفين مفرداً في ذاته متعدداً في صفاته

يخرج به هذا عن التمثيل، كقول الشاعر:

تفّاحةٌ جَمَعَتْ لونين قد حَكَيا خَدَّيْ حبيبٍ ومحبوبٍ قد اتّفقا
تعانقا فبدا واشٍ فراعَهُما فاحمرّ ذا خجلاً واصفرّ ذا فَرَقا

فالمشبَّه هو التفاحة وقد تلونت بالصفرة والحمرة، والمشبَّه به هو خدّا الحبيبين لدى رؤية الواشي لهما، وقد اصفر أحدهما خوفاً واحمر الآخر حياء، ووجه الشبه هو اجتماع الصفرة إلى الحمرة مع النضارة والجمال، والتفاحة هنا بمثابة الجزءين لا الجزء الواحد، فهي - (بجزئيها) الأصفر والأحمر - تشبه (الخدَّين) وبذلك يكون المشبه مركباً في المعنى وإن كان مفرداً في اللفظ.

وقد يكون الطرفان معاً مفردين لفظاً ويفهم التركيب من المعنى، كقول بعضهم وقد أنشده الجاحظ -:

أما رأيتَ بني بحرٍ وقد حَفَلوا كأنهمْ خُبْزُ بقالٍ وكُتّابِ
هذا طويل وهذا حنبلٌ جَحِدٌ يمشون خلف عُمَيْرٍ صاحبِ البابِ[1]

فالمشبه هنا بنو بحر، والمشبه به خبز البقال أو شيخِ الكتاب، ووجه الشبه هو اختلاف الأشكال بين طويل وقصير، وممتلىء وهزيل، مع اجتماعها بعضها إلى بعض، إذ إن خبز شيخ الكتّاب يأتيه من الأولاد، فكل رغيف يختلف عن الآخر في شكله وحجمه ونوعه. وعلى الرغم من أن المشبَّه هو واحد لفظاً (بنو بحر) تظل طبيعته متعددة، إذ هو فلان وفلان وآخرون من بني بحر. المشبه به واحد أيضاً في اللفظ (خبز بقّال وكُتّاب)، والكن المقصود هو أرغفة الخبز المتعددة المتباينة الأشكال، وهكذا يكون كل من طرفي التشبيه مركباً في الحقيقة. أمّا لو قلنا - مثلاً - (بنوبحر في الكرم كالبحار العميقة) فعلى الرغم من تعدد أفراد بني بحر

(١) الحنبل: القصير الضخم البطن، الكُتّاب: المعلّم.
الجحِد: الضيّق العيش

هنا وتعدد البحار، يظل التشبيه مفرداً في طرفيه، لأننا لا نبغي تشبيه فرد بعينه من بني بحر، له ما يميزه عن بقية الأفراد، ببحر معين من البحار، له ما يميزه عن بقية البحار، وإنما أردنا تشبيه مطلق فرد من أولئك بمطلق بحر من البحار، أي أن (كل بني بحر) يشبهون (كل البحار) من غير تمييز بين الواحد والآخر، وهذا التجانس بين أجزاء كل طرف يجعل منها جزءاً واحداً فهي في حكم المفرد، وإذن لا تركيب في الصورة، وإذن لا تعدّد في الوجه ولا تمثيل في التشبيه.

ومن التشبيه التمثيلي قول شوقي يصف الأهرام:

كأنها ورمالاً حولَها التطمتْ سفينةٌ غَرِقَت إلّا أساطينا
كأنها تحتَ لألاءِ الضحى ذهباً كنوزُ فِرعونَ غَطَّيْنَ المَوازينا

الصورة الأولى:

المشبه : الأهرام (الضمير في كأنها) وحولها كثبان الرمل
المشبه به : أعمدة سفينة شراعية غارقة تظهر فوق الماء.
وجه الشبه : تجاور أجسام مثلثيةمرتفعة وسط سطح متماوج

الصورة الثانية:

المشبَّه : الضياء المنعكس فوق سطح الأهرام.
المشبَّه به : كنوز فرعون المتلألئة فوق الموازين
وجه الشبه : بريق ولمعان هرمي فوق سطح داكن أفقي.

ومنه أيضاً قول البحتري يصف شقائق النعمان:

شقائقُ يَحْمِلْنَ الندى فكأنّه دموُع التصابي في خدودِ الخرائدِ

المشبه : قطرات الندى على شقائق النعمان
المشبه به : الدموع فوق خدود الفتيات
وجه الشبه : تجمع قطرات جميلة صافية فوق سطوح جميلة حمر

ومنه قول الأخطل:

إن الضغينةَ تَلْقاها ولو قَدُمَتْ كالعرِّ يَكْمُنُ حيناً ثمّ ينتشرُ[1]

(وجه الشبه: ضمور شيء قد يعقبه ظهوره المفاجىء العنيف)

وقول مسلم بن الوليد:

وإني وإسماعيلَ يَومَ وداعِهِ لَكَالغمـدِ يومَ الرَوعِ فارقَهُ النَصْلُ

(وجه الشبه: مفارقة شيء لقرينه يفقده فاعليته)

وقول أحمد بن عبيد:

ولا تَعْذُلينا في الزيارةِ إنّنا وإياكِ كالظمآنِ والماءُ باردُ

يـراهُ قريبـاً دانياً غيـر أنّـه تَحُولُ المنايا دونَهُ والرواصِدُ

(وجه الشبه: الإحجام عن أمر مرغوب به لوجود عوائق)

وقول بشارة الخوري:

عينـاهُ عـالقتـانِ في نَفَقٍ كسراجِ كوخٍ نِصفِ مُتّقدِ

(وجه الشبه: ظهور جسم باهت البريق ضمن تجويف مظلم)

وقول إلياس فرحات:

والصدرُ فارقَهُ الرجاءُ فقد غدا وكـأنّـه بيتٌ بـلا مِصبـاحِ

(الوجه: فقدان شيء لجزء هام منه يؤدّي إلى ضياعه)

وقول المتنبي يصف بحيرة:

كـأنهـا في نهـارِهـا قمــرٌ حَفَّ بـه من جِنانِها ظُلَم

(الوجه: وجود دائرة لامعة وسط مساحة قاتمة).

التشبيه الضمني

يأتي على غير المألوف في صور التشبيه، إذ لا تظهر فيه الأداة أو وجه الشبه صـريحين، ولا يرتبط فيـه المشبه بـالمشبه بـه ارتباطهمـا

(١) العر: الجرب.

المعروف في بقية أنواع التشبيه، وإنما تلمح العلاقة بينهما لمحاً من خلال المعنى الذي يتضمن التشبيه ويكاد يخفيه. وهذا النوع من التشبيه أبلغ من غيره وأنفذ في النفوس والخواطر، لاكتفائه بالتلميح، مما يزيد من قوة تأثيره. وقد أدخله القدماء ضمن التشبيه التمثيلي. وهو يكثر في الحكم والأمثال والمواعظ، ومنه قول أبي فراس:

سَيَذكرني قومي إذا جَدَّ جِدُّهُمْ وفي الليلةِ الظلماءِ يُفْتَقَدُ البَدْرُ

لقد أراد أبو فراس أن يصوِّر لقومه كيف أن الأحداث سوف تعيد إلى ذاكرتهم ذلك الفارس الذي كانوا يلجأون إليه فيها، فعرض أمامهم لوحة حسيَّة قريبة هي افتقاد الناس للقمر حين تشتد عليهم ظلمة الليل، ولم يشأ أبو فراس أن يقول: «أنا في شدة الخطوب كالبدر في الليلة الظلماء» بل ترك ربط طرفي التشبيه لأذهان السامعين، ونحن نفهم من مجرد إلحاق الصورة الحسية (وفي الليلة الظلماءُ يفتقد البدر) بالمعنى الذي في نفس الشاعر (سيذكرني قومي إذا جد جدهم) أنه أراد التشبيه، ولم يصرح بذلك مباشرة بل لمّح به تلميحاً، فهو من التشبيه الضمني.
مثله قول العسكري:

لهيبُ قلبي أفاضَ الدمع من بَصَري والعُوُد يَقْطُرُ مـاءً حين يَحْتَـرِقُ

لقد أراد الشاعر أن يقرب لنا المعنى في الشطر الأول وهو أن لوعة فؤاده واضطرام شوقه دفع بالدموع الغزار لتنسكب من عينيه، فلمح لنا بتلك الصورة الحسية المقنعة، وهي أن طرف العود ينز بالماء حين يحترق، ففهمنا أنه أراد التشبيه بين الصورتين، فهو من التشبيه الضمني.

ومن التشبيه الضمني أيضاً قول صردر:

إطراقُه يُخشَى ويُرهَبُ صَمْتُهُ والسيفُ محذورٌ وإن لم يُشهَرِ

وقول أبي العتاهية:

ترجو النجاةَ ولم تسلُكْ مَسالِكَها إن السفينةَ لا تجري على اليَبَسِ

وقول المتنبي:

كَرَمٌ تَبَيَّنَ في كلامِك ماثلاً ... ويَبِينُ عتْقُ الخيلِ من أصواتِها

وقوله:

لا يُعجِبَنَّ مَضيماً حسنُ بِزَّتِهِ ... وهل يَرُوقُ دفيناً جَودةُ الكَفَنِ

وقول ابن الرومي:

قد يشيبُ الفتى، وليس عجيباً ... أن يُرَى النَورُ في القضيبِ الرطيبِ

وقول ابن المعتز:

إصبِرْ على مَضَضِ الحسو ... دِ فإنّ صَبَرَكَ قاتلُهْ

فالنارُ تأكلُ نفسَها ... إن لم تَجِدْ ما تأكُلُه

وقول ابن زيدون:

كلُّهمْ يسألُ عن حا ... لي وللذئبِ اعتساسُ

إن قَسا الدهرُ فللما ... ءِ من الصخرِ انبجاسُ

ولئِنْ أمسيتُ محبو ... ساً فللغيثِ احتباسُ

ويلاحظ أن الأداة والوجه محذوفان وجوباً في التشبيه الضمني، وجوازاً في التشبيه التمثيلي. ويتفق التشبيهان في أن المشبه والمشبه به في كليهما معنى مركّب من عدة أجزاء ـ أي إن وجه الشبه فيهما منتزع من متعدد ـ ويختلفان في أن المشبه في التشبيه التمثيلي تربطه بالمشبه به علاقة نحوية أو إعرابية ـ فلا يتم المعنى إلّا به غالباً، وإن شذ عن هذا قليل من الصور كقول ابن زيدون متغزّلاً:

والروضُ عن مائه الفضّيِّ مبتسمٌ ... كما شققتِ عن اللبّاتِ أطواقا

بينما لا تربطهما في التشبيه الضمني أية علاقة نحوية، وكل منهما جزء

مستقل بنفسه إعرابياً ومعنوياً لو أردنا، وتكون جملة المشبه بـه على الأغلب استئنافية لا محل لها من الإعراب.

* * *

ملحق بأقسام التشبيه

هناك أسماء أخرى للتشبيه أطلقت باعتبار طبيعة طرفيه، نكتفي هنا بتعريفها:

التشبيه الملفوف:

وهو ما تعدد طرفاه على أن يُؤتى بالمشبهات أولاً ثم بالمشبهات بها، كالبيت:

غزوتُهُمُ من مقلتيكَ وأدْمُعي ومن نَفَسي بالسيفِ والسيلِ والنارِ

التشبيه المفروق:

وهو ما تعدد طرفاه أيضاً على أن يُؤتى بكل مشبه إلى جانب ما شبه به كبيت المرقش الأكبر:

النَشْرُ مِسكٌ والوجوهُ دنا نير وأطرافُ الأكفِّ عَنَمْ[١]

تشبيه التسوية:

وهو ما تعدد طرفه الأول فقط وكان الثاني مفرداً، كقول لبيد:

وما المالُ والأهلون إلا وديعةٌ ولا بدَّ يوماً أن تُرَدَّ الودائعُ

تشبيه الجمع:

وهو ما تعدَّد طرفه الثاني وكان الأول مفرداً، كقول شوقي يصف طائرة:

ذهبتْ تَسْمو فكانت أَعْقُباً فنسوراً فصقوراً فحماما

(١) العنم: شجر له ثمرة حمراء يشبّه بها البنان المخضوب.

ومن التشبيه ما يكون طرفاه عقليين أو ذهنيين فهو تشبيه (معقول بمعقول)، ومنه ما يكون طرفاه حسيَّين فهو تشبيه (محسوس بمحسوس)، ومنه ما يكون طرفه الأول عقلياً والثاني حسياً فهو تشبيه (معقول بمحسوس) ومنه ما يكون طرفه الأول حسياً والثاني عقلياً فهو تشبيه (محسوس بمعقول).

* * *

ومن أنواع التشبيه:

التشبيه المشروط:

وهو أن يضع المشبه شرطاً لوقوع التشبيه، وهذا النوع من التشبيه يقصد منه المبالغة على الأغلب كقول بديع الزمان مادحاً:

يكاد يحكيك صوبُ الغيث منسكبا لو كان طلقَ المحيا يمطر الذهبا
والبدر لو لم يَغِب، والشمس لو نطقت والأسد لو لم تُصد، والبحر لو عَذُبا

ترشيح التشبيه:

أو (التشبيه المرشّح) وهو أن يبدأ الكاتب أو الشاعر بذكر طرفي التشبيه ثم يوهم تناسي أحدهما ـ وأكثر ما يكون المشبه ـ ويأخذ في ذكر أحوال المشبه به كأنه ليس في الكلام غيره.

فائدة:

قد ينتزع وجه الشبه من التضاد إذا أتى التشبيه من قبيل التهكم أو التعريض كقولك للجبان: (أنت أسد) وعن البخيل (هو حاتم)، والوجه في الصورة الأولى هو (الجبن) وفي الثانية (البخل).

أغراض التشبيه

تتعدد الأغراض التي يهدف إليها التشبيه، ولكنها جميعاً تعود غالباً

إلى المشبه فتخدمه، إلا في التشبيه المقلوب فهي في خدمة المشبه به، وإن كان المشبه به في هذا النوع من التشبيه هو المشبه في الحقيقة، وبذلك تبقى الغاية من التشبيه حتى في النوع المقلوب موجهة لخدمة المشبه في الأصل. ويمكن أن نلخص أغراض التشبيه فيما يلي:

١ ـ بيان حال المشبه:

وذلك حين نشبّه أمراً بآخر بقصد توضيحه وبيان صفاته كقول البحتري:

والماءُ أسرعَ جريُه متحدِّراً   متلوياً كالحيةِ الرقطاءِ

وكقول الشنفرَى مشبِّهاً صوت القوس حين خروج السهم منها بأنين المرأة الثكلى:

إذا زَلَّ عنها السَهمُ حَنَّتْ كأنها   مُرَزَّأَةٌ ثَكْلَى تُرِنُّ وتُعوِلُ

٢ ـ بيان مقدار حال المشبه:

أي توضيح مدى قوته أو ضعفه أو قلته أو كثرته كالآية: ﴿ مَثَلُ الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبةٍ أنبتت سبعَ سنابل، في كل سُنْبلة مائةُ حبة، والله يضاعف لمن يشاء، والله واسعٌ عليمٌ ﴾.

وكقول السرِّي الرفَّاء:

لِيْ منزلٌ كوِجارِ الضَبِّ أَنزلُهُ   ضَنْكٌ تَقاربَ قُطراهُ فقد ضاقا
أراهُ قالَبَ جسمي حينَ أَدْخُلُه   فما أَمُدُّ به رِجْلاً ولا ساقا

٣ ـ تثبيت حال المشبه في نفس السامع:

ويقع عندما يكون المشبه أمراً معنوياً عقلياً ويحتاج إلى صورة لتوضيحه وتثبيته. كقول ابن الرومي:

دَهْرٌ علا قَدْر الوضيع به   وغدا الشريفُ يَحُطُّهُ شَرَفُهْ
كالبحرِ يرسُبُ فيه لؤلؤهُ   سُفْلاً وتعلو فوقَهُ جِيَفُهْ

وكقول ابن سينا:

إنّما النفسُ كالزجاجةِ، والعلُم سِراجٌ، وحِكمةُ اللهِ زَيتُ

٤ ـ بيان إمكان المشبه:

وذلك عندما يسند إليه أمر مستغرب ونريد بيان إمكان وقوعه، ويكثر هذا في التشبيه الضمني. كقول الشاعر:

مَنْ يَهُنْ يَسْهُلُ الهوانُ عليهِ ما لِجُرْحٍ بمَيِّتٍ إيلامُ

وكقول أبي تمام:

ليس الحجابُ بمُقْصٍ منكَ لي أملاً إن السماء تُرجَّى حينَ تَحتَجِبُ

٥ ـ تزيين المشبه:

بإضفاء صفات الكمال عليه من حسن وخلق وغير ذلك، كقول جميل بثينة:

غـرَّاءُ مِبْسامٌ كـأن حـديثهـا دَررٌ تحـدَّرَ نـظْمـهُ منثـورُ

وكقول البحتري متغزلاً:

في حمرةِ الوردِ شيءٌ من تلهُّبها وللقضيبِ نصيبٌ من تثنّيهـا

٦ ـ تقبيحه:

بتجريده من تلك الصفات. كقول ابن الرومي في وصف مغنٍّ:

تخالُه أبداً من قُبْحِ منظرِه مُجاذِباً وتراً أو بالعاً حجراً

كأنّه ضِفْدعٌ في لُجّةٍ هَـرِمٌ إذا شدا نَغَماً أو كَرّر النظرا

وكقول أعرابي يذم امرأته:

وتَفْتَحُ، لا كانت، فماً لو رأيتَه توهمتَهُ باباً من النـار يفتح

٧ ـ التهكم به:

كإسناد صفات للمشبه من الواضح أنه لا يتصف بها، كقوله تعالى متهكماً بمن كان يتكبّر ويفتخر على قومه: ﴿ ذُقْ إنك أنت العزيز الكريم ﴾

وكقول ابن الذروى في ابن أبي حصينة:

لا تظنَّنَّ حَدبَة الظهـرِ عيباً فَهْيَ في الحُسْنِ من صفاتِ الهلالِ
ما رأتْها النسـاءُ إلاّ تَمَنَّتْ أن غدت حليـةً لكلِّ الرجالِ

* * *

شروط التشبيه

وقد اشتُرط لنجاح التشبيه شروط أهمها:

١ ـ الطرافة:

أي الجدَّة، وتجنُّب التشبيهات المبتذلة، وعدم تقليد القدماء في تشبيهاتهم، واستنباط تشبيهات جديدة من البيئة والعصر. والحياة تمدنا ولا شك بآلاف من الصور الجديدة، تطرحها بين أيدينا كل يوم، وتغنينا عن استعارة ما سبق إليه الأقدمون.

٢ ـ القرب والدقة:

أي وجود الصلة الكافية بين المشبه والمشبه بهِ، وقد عيب على الشاعر قوله:

صفراءُ تَطرُقُ في الزجاجِ فإن سَرَتْ في الجسمِ دَبَّتْ مثلَ أَيْمٍ لادغِ

إذ شبه سريان مفعول الخمرة في الجسم وانتشاء شاربها بسريان السم، وشتان ما بين الإحساس بالنشوة ودبيب الموت.

٣ ـ حسن انتقاء العناصر:

أي أن تكون عناصر التشبيه متفقة مع الذوق العام وتلائم موضوع التشبيه، ولا شك أن ذلك البدوي الذي شاء أن يمدح أميره لم يكن موفقاً في اختيار عناصر تشبيهه، أو في اختيار المشبه به على الأقل، حين قال:

أنتَ كالكلبِ في حفاظِكَ للودْ دِ وكالتيسِ في قِراعِ الخُطوبِ

٤ ـ الواقعية:

بأن تكون الصورة المشبه بها موجودة في الحياة أو ممكنة الوجود،

وإلّا لم يقم التشبيه بدوره الرئيسي والأمثل، وهو نقل المعقول إلى محسوس أو البعيد إلى قريب، وكان عمله يقتصر على نقل المعقول أو المحسوس إلى غير المعقول، أو القريب إلى البعيد، كما في قول القاضي التنوخي:

وكأنّ مُحْمَرَّ الشقيقِ إذا تَصَوّبَ أو تصعّدْ[1]
أعلامُ ياقوتٍ نُشِرنَ على رماحٍ من زَبَرجدْ

فتشبيهه شقائق النعمان الحمر بأعلام منسوجة من ياقوت مرفوعة على رماح نحتت من زبرجد، خرج به عن حدود الواقع، لأننا لا نعرف ولا نتصور وجود علم كهذا العلم أو سارية كهذه السارية. ولكن بعض النقاد القدماء ـ ومنهم الجاحظ ـ انتبه إلى أهمية الأثر النفسي لهذا النوع من التشبيه، فلم يعوّل فيه على واقعية الصورة بقدر ما عوّل على ما يمكن أن تتركه هذه الصورة في نفوس الناس، واستشهدوا على ذلك بقوله تعالى يصف شجرة الزقوم: ﴿طَلْعُها كأنه رؤوس الشياطين﴾ فعلى الرغم من أن الناس لا يعرفون للشياطين ـ أو لرؤوسها ـ شكلاً ما، نجد أنه قد استقر في نفوسهم بشاعة الشياطين وقبح صورتها، وبهذا تؤدي هذه الصورة القرآنية دورها الذي رسمت من أجله وهو أن تُقرّ في نفوس الناس مدى فظاعة هذا الشجر الجهنمي وبشاعته.

ويقول ابن جابر الأندلسي في كتابه المخطوط: «المعيار في نقد الأشعار»: (إنّه لا بدّ أن يكون التشبيه صادقاً، والتشبيه الصادق هو الذي يشبه فيه الأبعد بالأقرب والأغمض بالأوضح، ولا يعترض على هذا بقول امرىء القيس:

أيقتلني والمشرفيُّ مُضاجِعي ومسنونةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أغوالِ

(١) تصوّب: مال.

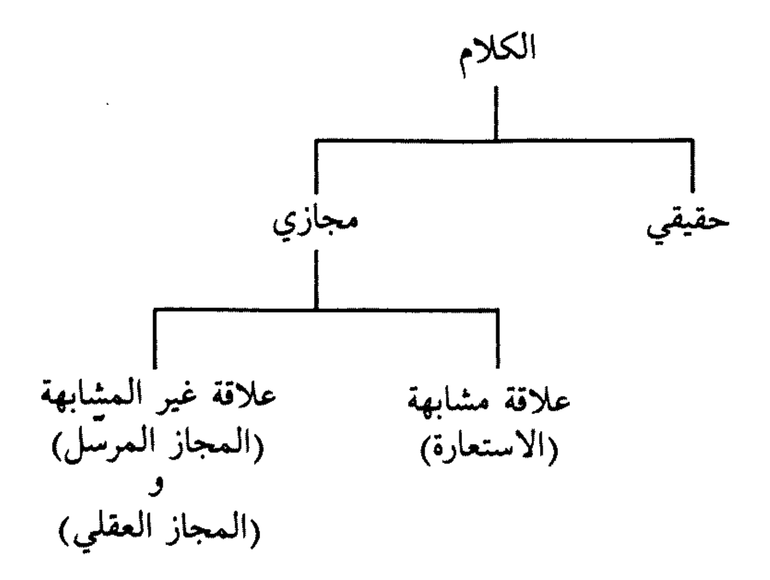
فقد استحسن النقاد هذا التشبيه مع أنه شبه المعايَن بغير المعايَن، لأن ما كان مستقراً في الخواطر فهو كالمشاهد بالنظر، و«أنياب الأغوال» مقرر في الأوهام أنها أشد وأنكى من الأسنة)[1].

(١) عن النقد الأدبي في العصر المملوكي عبده عبد العزيز قلقيلة، ص ٣٢٣.

ثانياً : المجاز

قد تتعدِي الكلمة معناها الحقيقي (أو تجوزه) إلى معنى آخر، وتكون بذلك قد قامت بعملية تعدٍّ أو (مجاز) إلى ذلك المعنى، ومن هذه الحقيقة أخذت التسمية.

فالمجاز هو نقل اللفظ من معنى وضع ليدل عليه في الأصل إلى معنى آخر، إمّا لعلاقة المشابهة بينهما، فهي الاستعارة، كقولنا: (رمى الأسد النبال) فهناك علاقة شبه بين البطل والأسد هي القوة والبأس، وإمّا لغير المشابهة، فهو المجاز كقولنا: (سكنتُ المدينة)، فالعلاقة بين المدينة وساكنها ـ وهو لم يسكن إلاّ جزءاً صغيراً منها في الحقيقة ـ ليست علاقة مشابهة، بل كلّية، لأنه ذكر الكل وأراد الجزء، وسنبدأ بالحديث عن النوع الأول من المجاز.



١ ـ الاستعارة

كان الجاحظ (ـ ٢٥٥) أول من ذكر ـ فيمانعلم ـ هذا النوع من البيان في كتابه (البيان والتبيين) وحاول تعريفه، ثم جاء عبدالله بن المعتز (٢٤٩ ـ ٢٩٦) هـ فحدَّ الاستعارة في كتاب (البديـع) الذي ألفـه عام (٢٧٤)، فجعلها واحداً من خمسة فنون بديعية هي: الجناس، والطباق، ورد العجز على الصدر، والمذهب الكلامي، والاستعارة. ثم وجدنـا الاستعارة تختلط بعده عند البلاغيين مع التشبيه البليغ إلى أن اتضحت وتحدد موقعها بين فنون البلاغة عند شرّاح كتاب التلخيص للقزويني المتوفى (ـ ٧٣٩) من أمثال السبكي والتفتازاني.

* * *

ويعرّف ابن المعتز الاستعارة بأنها «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها» وهذا التعريف يكاد ينطبق على تعـريف أرسطو لها في كتابيه «الشعر» و«الخطابة» وقد سماها فيهما Metaphore فيقول إنها «نقل اسم شيء إلى شيء آخر»[1]. والاستعارة كما نعرفها نحن اليوم هي «تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجهه». وربما يجدر بنا نقل عبارةأرسطو التي يميز فيها بين الاستعارة والتشبيه في كتاب «الشعر» فيقول: (التشبيه استعارة ولكنه يختلف عنها قليلاً. فعندما يقول الشاعر عن رجل «انطلق كالأسد» يكون هذا تشبيهاً، وأما عندما يقول «انطلق هذا الأسد» فيكون هذا استعارة).

ففي التشبيه إذن يفصل المشبه عن المشبه به، أما في الاستعارة فيتحدان في كلمة واحدة ويذوب أحدهما في الآخر، ففي قولنا: «رمى الأسد النبال» شبهنا البطل بالأسد، ولم نقل (رمى بطل كالأسد) فذلك التشبيه، وإنما جعلنا من البطل والأسد معاً شيئاً واحداً من غير حاجة إلى ذكر المشبه (البطل) فتلك الاستعارة.

(١) كتاب ارسطو طاليس (في الشعر) ص ١١٦. ترجمة د. شكري عياد. القاهرة ١٩٦٧.

والاستعارة عنصر أصيل من عناصر الشعر، بل هي روح الشعر، لأن الشاعر بفضلها يستطيع أن يقيم علاقات بين الأشياء، وهذه العلاقات تزيد جمال الشعر بما فيها من إيحاء في التصوير ودقة في التعبير وجدة وطرافة في وسائله وصياغته.

ولا شك أن الاستعارة ترتفع فوق التشبيه درجة أو درجات، إذ لم تعد الصورة هنا تشبيه أمر بآخر، بل يتخلص الشاعر من بدائية التشبيه لينطلق في رحاب الخيال، فيجعل من الموجودات حولنا مخلوقات أخرى حية تعيش في عالم جديد شكّله الشاعر، وفي هذا العالم تكتسب صفاتها الجديدة، فالشاعر هنا طفل ـ إذا كان الفنان إنساناً احتفظ بقلبه الطفل ـ فهو يسبغ الحياة على ما حوله ويُعمل خياله فيه. فتتحرك الجوامد، وتجمد المتحركات، وينقلب عالمه إلى عالم أسطوري رائع جديد.

أجزاء الاستعارة:

إذا كانت الاستعارة في الأصل تشبيهاً حذف أحد طرفيه فلا بدّ فيها إذن من مشبه ومشبه به ووجه شبه وأداة. أما الوجه والأداة فلا يظهران فيها أبداً وإن كان بالإمكان تقديرهما، ولنا أن نطلق على وجه الشبه اسم «الجامع». وأما المشبه والمشبه به فلابدَّ من حذف أحدهما على أن يكون في السياق ما يدل عليه أو يفهم منه. ونطلق على المشبه اسم «المستعار له» وعلى المشبه به اسم «المستعار منه»، وعلى هذا يمكن أن نحدد أركان الاستعارة ـ كما حددنا أركان التشبيه ـ من خلال المثال التالي:

بكت السماء فضحكت الأرض

لقد شبهنا السماء الممطرة هنا بامرأة تبكي، ثم شبهنا الأرض المزدهرة بامرأة تضحك[1].

---

(١) ويمكن أن نجري الاستعارة في الفعلين، فنقول إنه شبه انهمار المطر بالبكاء، وازدهار الأرض بالضحك، وعلى هذا يكون المستعار له في كل من الانهمار والازدهار، والمستعار منه في كل من البكاء والضحك.

١ - المستعار له:

ويقابل في «التشبيه» المشبه، وهو في العبارة السابقة «السماء» في الصورة الأولى، و«الأرض» في الصورة الثانية.

٢ - المستعار منه:

ويقابل «المشبه به» وهو «الامرأة» في كلتا الصورتين.

٣ - القرينة:

وهي اللفظ الذي يشير إلى وجود الاستعارة، وقد نقل من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي، وهو في العبارة لفظ «بكت» ثم لفظ «ضحكت»، فقد نقل اللفظان من معناهما الحقيقي (البكاء والضحك) إلى معنى مجازي جديد لكل منهما (الإمطار في الأول والازدهار في الثاني)، وبذلك أشار إلى وجود الاستعارة في اللفظين (السماء) ثم (الأرض).

وقد تحذف القرينة من الصورة إذا فهمت من السياق فتكون القرينة حالية، كقول المتنبي:

عَيْبٌ عليكَ تُرى بسيفٍ في الوغى ... ما يَفعلُ الصمصامُ بالصمصام

ففي لفظ (الصمصام) الأولى استعارة، إذ شبه ممدوحه بالصمصام، والقرينة - حالية تفهم من المقام.

٤ - الجامع:

ويقابل في التشبيه «وجه الشبه» وهو الصفة التي «تجمع» بين كل من المستعار له والمستعار منه، وهو في العبارة السابقة (انهمار القطرات) في الصورة الأولى (إذ كان انهمار الأمطار مثل انهمار دموع المرأة) ثم (الإشراق) في الصورة الثانية (إذ كان إشراق الأرض بالخضرة وازدهارها كإشراق الوجه بالضحك).

أما لفظ الاستعارة:

فيذهب الجمهور إلى أنه لفظ المشبه به وإن كان محذوفاً (وهو

الامرأة في مثالنا) بينما يذهب السكاكي إلى أنه ـ في هذه الحال ـ لفظ المشبه المذكور في الكلام (وهو السماء والأرض في المثال المذكور)، ولنا أن نعتمد رأي الجمهور فنجعله في المشبه به (أو المستعار منه) دائماً.

* * *

أقسام الاستعارة

أ ـ باعتبار المستعار منه (المشبه به):

تنقسم الاستعارةتبعاً لذكر المستعار منه أو حذفه من الصورة إلى نوعين:

١ ـ مكنية:

وهي ما حذف المستعار منه (المشبه به) وكنّي عنه أو رمز إليه بما يدل عليه من خصائصه أو صفاته. وفي هذه الحال لا بدّ أن يكون المشبه (المستعار له) مذكوراً ـ بالطبع ـ في الصورة، وذلك كقوله تعالى: ﴿ وإذْ أرسلنا عليهم الريح العقيم ﴾ فقد شبه الريح التي لا تحمل المطر بالمرأة العاقر، فالمستعار منه «المرأة» والمستعار له «الريح» «والقرينة» «العقيم» والجامع بينهما «عدم الإخصاب». وقد حذف من الصورة المستعار منه «المرأة» وكنّي عنه بصفة من صفاته، وهي العقم، فالاستعارة مكنيَّة.

ومثله قول الحجّاج:

«إني لأرى رؤوساً قد أينعتْ وحانَ قِطافُها وإني لَصاحِبُها».

فقد شبه الحجاج رؤوس الناس بثمار يانعة يوشك أن يقتطفها. والمستعار منه «الثمار»، والمستعار له «الرؤوس»، والقرينة «أينعت»، والجامع بينهما «الاستدارة والانتصاب فوق جذوع يمكن انفصالها عنها». وقد حذف المستعار منه «الثمار» وكنّى عنه بشيء من خصائصه «الإيناع» فالاستعارة مكنية.

ومنه قول دِعْبل الخزاعي:

لا تعجبي ياسَلْمُ مِن رَجُلٍ ضَحِكَ المشيبُ برأسِه فبكى

وقول أبي تمام يصف الخيل في الحرب:

في مَكَرٍّ تلوكها الحرب فيه وهْي مُقْوَرَّةٌ تلوكُ الشكيما(١)

وقول أحمد شوقي:

أنتِ الخيالُ بديعهُ وغريبهُ اللهُ صاغكِ والزمانُ رواكِ

٢ - تصريحية:

وهي ما «صُرِّح» فيها بلفظ المستعار منه «المشبه به» بينما حذف المستعار له «المشبه»، كقول المتنبي في شِعْب بُوّان وقد ظللته الأشجار:

وألقَى الشرقُ منها في ثيابي دنانيراً تَفِرّ من البَنان

لقد شبه المتنبي الدوائر الضوئية الصغيرة التي تنفذ إليه من الشمس عبر أوراق الشجر بدنانير ذهبية تتساقط على ثيابه دون أن يستطيع لها إمساكاً.

ففي قوله: «دنانير» استعارة، والمستعار منه «الدنانير» والمستعار له «الدوائر الضوئية» والجامع بينهما «الاستدارة والبياض أو الصفرة»، والقرينة في قوله: «وألقى الشرق». وقد حذف الشاعر المستعار له بينما صرح بذكر المستعار منه «دنانير» على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقوله تعالى:

﴿ كتابٌ أنزلناه إليكَ لتُخرجَ الناسَ من الظُّلُمات إلى النور ﴾.

ففي الآية صورتان، شبه في الأولى الضلال بالظلمات بجامع عدم الاهتداء، والقرينة الحالية، وقد صرح بذكر المستعار منه، «الظلمات»

(١) المَكرّ: ساحة القتال (مكان الكّر). مُقْوَّرة: منثنية، الشكيم: اللجام.

بينما حذف المستعار له «الضلال» على سبيل الاستعارة التصريحية. وشبه في الثانية الهدى بالنور بجامع الاهتداء والقرينة حالية أيضاً، وقد صرح بذكر المستعار منه «النور» وحذف المستعار له «الهدى» فالاستعارة تصريحية.

ومنه قول المتنبي في مدح سيف الدولة:

لَيتَ الغمامَ الذي عندي صواعقُه يُزيلُهُنَّ إلى مَن عِندَه الدِيَمُ

وقوله في هجاء كافور:

نامتْ نواطيرُ مصر عن ثعالِبها وقد بَشِمْنَ وما تَفنى العناقيدُ

وقول التهامي في رثاء ولده:

يا كوكباً ما كان أقصر عمرُهُ وكذاك عمرُ كواكبِ الأسحارِ

ومن الصور ما يمكن تأويله على سبيل الاستعارة المكنية أو على سبيل الاستعارة التصريحية ومن ذلك قول ابن المعتز:

جُمِعَ الحقُّ لنا في إمامٍ قَتلَ البُخْلَ وأحيى السَماحا

فيمكن أن نجري الاستعارة في كل من كلمتي «البخل» و«السماح» على سبيل الاستعارة المكنية، إذ شبه البخل والسماح في كل من الصورتين بكائن حي يُقتل أو يُحْيى، وحذف المستعار منه «الكائن الحي» وكنّىٰ عنه بشيء من خصائصه «القتل في الأولى والحياة في الثانية».

كما يمكن أن نجري الاستعارة في كل من كلمتي «قتل» و«أحيى» على سبيل الاستعارة التصريحية. إذ شبه في الصورة الأولى تجنب البخل تجنباً تاماً بالقتل، وذلك بجامع الزوال والاندثار، حذف المستعار له، (تجنب البخل) وصرّح بذكر المستعار منه (القتل). وشبه في الثانية تجديد ما اندثر من السماح والجود بالإحياء، والجامع الإيجاد بعد العدم، وحذف المستعار له «تجديد السماح» وصرح بذكر المستعار منه «الإحياء».

ومنه بيت دعبل:

لا تعجبي يا سَلْمُ من رجلٍ ضحِكَ المشيبُ برأسه فبكى

ففي لفظ «ضحك» استعارة تصريحية، إذ شبه ظهور المشيب بالضحك بجامع الإشراق، وحذف المستعار له «ظهور المشيب» وصرح بذكر المستعار منه «ضحك» وهو الفعل المشتق من الضحك، مع وجود قرينة «المشيب».

ويمكن أن نجري الاستعارة في «المشيب» على سبيل الاستعارة المكنية، إذ شبه المشيب بإنسان يضحك، بجامع التدرج في ظهور البياض، وحذف المستعار منه «الإنسان» وكنّى عنه بشيء من خصائصه وهو الضحك، بينما أثبت المستعار له «المشيب»، مع وجود قرينة الضحك».

ومن الملاحظ أن الاستعارة المكنية أبلغ من التصريحية لأنها أكثر قدرة منها على تجسيم المعنويات وتشخيص الصور وبعث الحياة فيها، ولا شك أن تشبيه ظهور المشيب بالضحك في البيت السابق، دون تشبيه الشيب بإنسان يضحك ويفترُّ عن بياض، ففي التشبيه الثاني حركة وحياة وطرافة ليست في الأول، وإن كان الأول أكثر دقة وواقعية.

ب ـ باعتبار لفظ الاستعارة:

قد يكون لفظ الاستعارة ـ وهو لفظ المستعار منه على رأي الجمهور، كما مرّ ـ أصلاً في الكلام (أي جامداً) أو تابعاً لذلك الأصل (أي مشتقاً)؛ وعلى ذلك يمكن تقسيم الاستعارة تبعاً لنوع لفظها إلى قسمين:

١ ـ أصلية:

وهي ما كان فيها لفظ (المستعار منه) جامداً (اسم جنس أو اسم معنى) كقوله تعالى: ﴿ واخفض لهماجناح الذل من الرحمة ﴾. ففي الآية استعارة مكنية، إذ شبّه الذل بطائر فاستعار منه ـ أي من الطائر

وهوالمستعار منه ـ الجناح، ولفظ الطائر جامد ـ اسم ذات ـ فالاستعارة تبعاً للفظها استعارة أصلية. وكقول ابن العميد متغزلاً:

قامت تظلّلني، ومن عجب شمس تظلّلني من الشمس

ففي قوله (شمس) الأولى استعارة، إذ شبه الفتاة بالشمس بجامع الإشراق والجمال، فحذف المستعار له (الفتاة) وصرح بذكر المستعار منه (شمس) وهو من الجوامد فالاستعارة تصريحية باعتبار المستعار منه، أصلية باعتبار لفظه.

٢ ـ تبعية:

إذا كان لفظ الاستعارة فيها اسماً مشتقاً أو فعلاً (أو اسم فعل أو اسماً مبهماً أو حرفاً)، كقوله تعالى: ﴿واشتعل الرأس شيباً﴾ إذ شبه ظهور الشيب باشتعال النار، بجامع التدرّج في الإشراق والوضوح، فاستعار الاشتعال من النار لظهور الشيب، واشتق من الاشتعال الفعل (اشتعل) مصرِّحاً بذكر المستعار منه، فهي إذن استعارة تصريحية تبعية.

ويقول إيليا أبوماضي في قصيدة «المساء»:

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

ففي قوله (تركض) استعارة تصريحية، شبه تحرك السحب في السماء بالركض، والجامع السرعة، والقرينة (السحب)، فحذف المستعار له (تحرك السحب) واشتق من الركض الفعل (تركض) مصرِّحاً بذكر المستعار منه، وهو فعل، فالاستعارة باعتبار لفظها استعارة تبعية.

ويمكن أن نجري الاستعارة في قرينتها (السحب) فنقول: إنه شبَّه السحب بإنسان يركض فحذف المستعار منه (الانسان) وكنّى عنه بشيء من صفاته (تركض) وهي القرينة، فالاستعارة مكنية باعتبار المستعار منه أصلية باعتبار لفظها.

وهكذا يمكن لكل استعارة تبعية أن يكون في قرينتها استعارة مكنية، ولكن ليس لنا إجراء الاستعارة في الاثنتين معاً، فإما الأولى وإما الثانية.

جـ ـ باعتبار ما يقترن بطرفيها:

قد تكون الاستعارة ـ تبعاً لما يقترن بها من صفات تلائم المستعار له أو المستعار منه ـ مرشحة أو مجردة أو مطلقة، ولا ينظر إلى القرينة في هذه الحال لأنها جزء أصيل من الاستعارة، أما الصفات فطارئة عليها.

١ ـ المرشحة:

وهي التي اقترنت بما يلائم المستعار منه فقط، كقولنا: (رأيت أسداً في الجبهة يزأر) فقد أتينا بالوصف (يزأر) وهو مما يلائم المستعار منه (الأسد) بينما حرمنا المستعار له (البطل) من أية صفة (ما عدا القرينة: في الجبهة) فالاستعارة مكنيَّة أصلية مرشحة.

ومثله قول المتنبي:

أتى الزمانَ بنوه في شبيبتِه فَسَرَّهُمْ وأتيناهُ على الهَرَم

ففي (الزمان) استعارة مكنية أصلية، إذ شبه الزمان بإنسان بجامع التطور والتحول، وقد حذف المستعار منه (الانسان) وكنى عنه بشيء من خصائصه (بنوه) وهي القرينة، ثم أتى بما يلائمه حين ذكر (الشبيبة) و(الهرم)، دون أن يأتي بما يلائم المستعار له، فالاستعارة مرشحة.

٢ ـ المجردة:

وهي التي اقترنت بما يلائم المستعار له دون المستعار منه كقولنا: (رأيت أسداً في الجبهة يرمي القنابل)، إذ أتينا هنا بما يلائم المستعار له (البطل) حين قلنا: (يرمي القنابل) بينما (جردنا) المستعار منه مما يلائمه، فالاستعارة مجردة. ومثله قول ميخائيل نعيمة في (النهر المتجمد):

يا نهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير

ففي البيت استعارة مكنية أصلية، شبه النهر بإنسان، وحذف المستعار منه

(الإنسان) وكنى عنه بشيء من خصائصه (النداء). ثم أتى بما يلائم المستعار له حين قال: (نضبت مياهك) و(انقطعت عن الخرير) دون أن يأتي بما يلائم المستعار منه، فالاستعارة مجردة.

٣ ـ المطلقة:

وهي التي اقترنت بما يلائم الطرفين معاً، أو لم تقترن بما يلائم أيّاً منهما، كقولنا:

ـ رأيت أسداً في الجبهة.

ـ رأيت أسداً في الجبهة يزأر ويرمي القنابل.

ففي المثال الأول لم يأتِ بما يناسب أيّاً من المستعار له أو المستعار منه، بينما أتى في الثاني بما يلائم كلًّا منهما، وهو (يزأر) للمستعار منه، و(يرمي القنابل) للمستعار له، فالاستعارة في كلا المثالين مطلقة.

ومن ذلك بيت المتنبي:

إذا غامرتَ في شرفٍ مَرومٍ فلا تَقْنعْ بما دونَ النجومِ

ففي قوله (النجوم) استعارة تصريحية أصلية ـ إذ شبه الغايات البعيدة للإنسان بالنجوم، بجامع السموّ وصعوبة البلوغ، وحذف المستعار له (الغايات البعيدة) بينما صرح بلفظ المستعار منه (النجوم)، ثم لم يأتِ بما يناسب أياً من الطرفين، فالاستعارة مطلقة. وكقوله أيضاً:

في الخدِّ إنْ عَزَمَ الخليطُ رحيلًا مَطَرٌ تزيدُ به الخدودُ مُحولا

فهو يشبه الدموع التي تجري على الخدود حزناً لفراق الأحبة بالمطر، ولكن الفارق بينهما أن المطر يبعث الخضرة والنضارة في الأرض، بينما تبث الدموع المرض والشحوب في وجوه المودِّعين. ففي قوله: (مطر) استعارة تصريحية أصلية، إذ حذف المستعار له (الدموع) وصرح بذكر المستعار منه (المطر)، وأتى بما يلائم كلًّا منهما من صفات (في الخد) للدموع، و(مُحولًا) للمطر، فالاستعارة مطلقة أيضاً.

وقد لاحظنا أننا لا نحكم بالترشيح أو التجريد أو الاطلاق إلا بعد استيفاء الاستعارة قرينتها، فلا تعد القرينة ـ على هذا الأساس ـ في جانب أي من المستعار له أو المستعار منه.

د ـ الاستعارة التمثيلية:

تكثر في الأمثال السائرة نثريةكانت أو شعريه، ويحذف فيها عادة المشبه وأداة التشبيه. ومن ذلك قولنا: «يدس السم بالدسم» والأصل فيه (من يُظهر الخير ويبطن الشر كمن يدس السم بالدسم). فحذفنا المشبه (من يظهر الخير ويبطن الشر) وأداة التشبيه (الكاف) وبقي المشبه به، ونفهم من القرينة أو من السياق أنه أراد المعنى المجازي لا الحقيقي، ومثّل به، فالاستعارة تمثيلية. ومثله قول الكميت مخاطباً مؤيدي بني أمية ضد بني هاشم:

فيا مُوقداً ناراً لِغيرِكَ ضوؤها ويا حاطباً في غير حَبْلِكَ تَحطبُ

فهو يشبههم ـ إذ لا يجنون ثمرة من موقفهم ـ بمن يشعل نيراناً لا يستفيد من ضوئها، أو بمن يحتطب لحساب غيره، ففي كل من الشطرين استعارة تمثيلية. ومثله قولهم: «جرير يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر».

وقول المتنبي:

تريدين لُقيانَ المعالِي رخيصةً ولا بدَّ دون الشَهْدِ مِنْ إبَرِ النحلِ

نماذج محللة

١ ـ قال إيليا أبو ماضي من قصيدة (العنقاء):

والبحرُ كم ساءَلْتُه فتضاحَكَتْ أمواجُه مِنْ صوتِيَ المتقطِّعِ

لفظ الاستعارة الظاهر : أمواجه
المستعار له : الأمواج (لم يقترن بما يلائمه)

المستعار منه : الانسان (محذوف ـ جامد ـ لم يقترن بما يلائمه)
القرينة : تضاحكت
الجامع : الصوت أو البياض أو توهم وجود الحياة
نوع الاستعارة : مكنية ـ أصلية ـ مطلقة

٢ ـ قال شوقي:

دَقّاتُ قَلْبِ المرءِ قائلةٌ لهُ إنَّ الحيــاةَ دقـائقٌ وثــوانِ

لفظ الاستعارة : قائلة
المستعار له : صوت النبض (محذوف ـ لم يقترن بما يلائمه)
المستعار منه : القول (صرح بذكره مشتقاً منه اسم الفاعل قائلة ـ مشتق لم يقترن بما يلائمه).
القرينة : دقّات القلب
الجامع : تتابع الأصوات
نوع الاستعارة : تصريحية ـ تبعية ـ مطلقة

ويمكن أن نجري الاستعارة في القرينة (دقّات القلب) فتكون كما يلي:

لفظ الاستعارة الظاهر : دقّات القلب
المستعار له : دقّات القلب (لم يقترن بما يلائمه)
المستعار منه : الانسان(محذوف ـ جامد ـ ولم يقترن بمايلائمه)
القرينة : قائلة
الجامع : صدور الصوت
نوع الاستعارة : مكنية ـ أصلية ـ مطلقة

٣ ـ قال عمر أبو ريشة:

مِن أين؟ لا أدري، ولكنني أصغي.. .وهذاالليلُ يصغي معي

لفظ الاستعارة : يصغي
المستعار له : الهدوء (محذوف ـ لم يقترن بما يلائمه)

المستعار منه : الإصغاء (صرَّح بذكره مشتقاً من الفعل يصغي ـ مشتق ـ لم يقترن بما يلائمه).
القرينة : الليل
الجامع : السكون
نوع الاستعارة : تصريحية ـ تبعية ـ مطلقة

ويمكن أن نجري الاستعارة في القرينة (الليل) فتكون كما يلي:

لفظ الاستعارة الظاهر : الليل
المستعار له : الليل (لم يقترن بما يلائمه)
المستعار منه : الانسان (محذوف ـ جامد ـ لم يقترن بما يلائمه)
القرينة : يصغي
الجامع : الهدوء
نوع الاستعارة : مكنية ـ أصلية ـ مطلقة

* * *

٢ ـ المجاز المرسل والمجاز العقلي

وهما من أساليب البلاغة والبيان بما فيهما من تعبير موجز عن معنى كبير، أو بناء علاقة لطيفة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، يحسن بها المعنى ويشدّ النفس إليه.

ويقوم كثير من ألفاظ اللغة في الأصل على علاقة مجازية، ربط فيها بين معنى مجرّد بسيط وجد اللفظ من أجله، ومعانٍ أخرى اكتسبها هذا اللفظ مع التطور اللغوي التاريخي، فأضحت ـ مع الزمن وكثرة الاستعمال ـ وكأنها هي الأصل في معنى اللفظ، وكدنا ـ لولا المعاجم والدراسات اللغوية ـ نقطع اللفظ بمعانيه المكتسبة عنه، بمعناه الأصلي الذي حمله لأول مرة.

فكلمة جن (أو جنن) مثلاً في أصول اللغة تعني (ستروغطّى)، ثم

ما لبثت اللغة أن اكتسبت من هذا الأصل فروعاً عديدة، في كثير منها (مجاز) انتقلت فيه اللفظة من معناها الأول إلى معان جديدة بسبب وجود معنى الستر والتغطية فيها، فأطلقوا (الجَنّة) على الأرض مغطاة بالنبات والشجر، و(الجنّي) على المخلوق الذي لا يظهر، و(المجنون) على من غُطّي عقله أو لابسه جنّي، و(جنان) على مكمن الأسرار (القلب)، و(المجن) على الترس، ثم ما لبثت هذه الألفاظ الجديدة أن اكتسبت صفة (الحقيقة) بعد أن كانت قديماً في وضع مجازي.

ولكن عمل البلغاء في المجاز لا يقف عند الخطوة الأولى للمجاز اللغوي، وهي التي خطتها اللغة بفضل التطوّر والرقي، بل تتعداها لتوجد علاقات جديدة مبتكرة، بين المعاني المعهودة للألفاظ ومعان أخرى جديدة تناولتها أفكارهم أو خيالهم، ليربطوها ـ عبر علاقة ما ـ بالمعاني الأصلية.

ونحن في دراستنا للمجاز إنما نقتصر على هذا النوع الأخير من المجاز، وهو المجازالبلاغي الذي يقصد إليه الكاتب أو الشاعر فيما يلجأ إليه من ضروب البيان ليمتع أدبه مزيداً من البلاغة والتأثير والجمال. أما النوع الأول من المجاز ـ المجاز التطوري ـ فكثير جداً ولا يدخل في علوم البلاغة، وإنما تختص به الدراسات اللغوية.

أ ـ المجاز المرسل

قلنا إن في «المجاز» عامة علاقة بين أمرين، أو مجموعة من العلاقات، فإذا انحصرت هذه العلاقة في التشبيه كان المجاز من نوع الاستعارة، وإذا لم تكن العلاقة مقيّدة بالتشبيه بل «أرسلت» لتشمل أنواعاً كثيرة من العلاقات كان المجاز «مرسلاً».

والمجاز المرسل ـ كما تعرِّفه كتب البلاغة ـ كلمة استعملت في غير معناها الأصلي، لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة، لفظية أو حالية، مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

وذكر البلاغيون القدماء أنواعاً كثيرة لعلاقات المجاز المرسل نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: السببيّة والمسّببية، والآلية، والجزئية، والكليـة، والمحلّية، والحـاليّة، واعتبـار ما كـان، واعتبار مـا يكون، والمضـافية، والملزوميـة، واللازمية، والعاميـة، والخاصيـة، والبدليـة، والمبدلية، والمنكرية، والمعرفية، والمجاورية، والمحذوفية، والمزيدية، والضدية، الخ... وقد اكتفى القزويني صاحب «الإيضاح» المتوفى عام (ـ ٧٣٩) هـ بإيراد التسعة الأوائل من هذه الأنواع، وبها نكتفي في هذه الدراسة.

ويتم تحديد نوع العلاقة في الصورة المجازية من خلال اللفظ المذكور فيها دون الالتفات ـ في الحكم على نوع العلاقة ـ إلى المعنى الحقيقي المراد من هذا اللفظ، وذلك تبعاً لما سيرد من أمثلة في شرح كل علاقة.

١ ـ المسبَّبية:

وفيها نذكر النتيجةأو المسبَّب ونحن نريد السبب الذي أدى إليه كقولك: «أمطرت السماء ذهباً» وأنت تريد المطر، وهو سبب اكتساب الرزق، فالذهب مسبَّب عن المطر، ولكنك استغنيت بذكر المسبّب عن ذكر السبب ففي كلامك مجـاز مرسل علاقته ـ تبعاً لما ذكر ـ مسببية، والقرينة: أمطرت السماء.

ومثله قوله تعالى عن آكلي أموال اليتـامى: ﴿ إنما يـأكلون في بطونهم ناراً ﴾ إذ أن مآل آكلي أموال اليتامى إلى النار وهي المسببة عن أكلهم هذه الأموال، فذكر المسبَّب (النار) وأراد السبب أموال اليتامى المأكولة، ففي الآية مجاز مرسل علاقته ـ تبعاً لما ذكر ـ المسببية.

وكقوله تعالى: ﴿ إن عاقبتم فعاقبوا بمثل ما عـوقبتم به ﴾ أراد (بمثل ما أوذيتم به) فذكر المسبَّب من الأذى وهو العقاب بدلاً من السبب (الأذى) فالعلاقة ـ تبعاً لما ذكر ـ مسبَّبية.

وكقول الشاعر يصف غيثاً:

أقبل في المُسْتَنّ من رَبابه   أَسْنِمةُ الآبالِ في سَحابِه[1]

والغيث هو سبب نماء أسمنة الإبل.

٢ ـ السببيّة:

وهي علاقة تقابل العلاقة السابقة، فنذكر السبب ونحن نريد المسبَب كقولنا: «ما زلنا نطأ الغيث حتى أتيناكم» ونحن نريد العشب المسبّب عن الغيث، ففي قولنا مجاز مرسل، إذ ذكرنا السبب (الغيث) وأردنا المسبَّب (العشب) فالعلاقة ـ تبعاً لما ذكر ـ سببية والقرينة (نطأ). ومثله قوله تعالى: ﴿ ومكروا ومكر الله ﴾ أراد (وعاقبهم الله على مكرهم) ففي (مكر) مجاز مرسل ذكر السبب (المكر) وأراد ما يتسبب عنه من عقوبة فالعلاقة سببية.

وكذلك قوله تعالى: ﴿ جزاءُ سيئةٍ سيئةٌ مثلها ﴾ أراد (عقاباً يناسبها). وقوله: ﴿ فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم ﴾ أراد (فعاقبوه أو ردُّوا عليه اعتداءه) وكقول عمرو بن كلثوم مفتخراً ومهدداً:

ألا لا يجهلْن أحد علينا   فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا

أي فنذيقه فوق ما أذقناه.

وكقول أحد الأعراب لزوجته:

أكلتُ دماً إن لم أَرعكِ بضَرّةٍ   بعيدة مهوى القُرط؛ طيبةِ النشرِ

فذكر السبب (الدم) وأراد الدّيّة المسببة عن هذا الدم.

٣ ـ الآليّة:

وهي من العلاقة السببية في الأصل إلا أنها أكثر خصوصية، إذ يُقتصر

(١) المتن: الواضح. الرباب: السحاب الأبيض. الآبال: جمع إبل.

فيها على ذكر الآلة التي يؤدى بها الفعل بدلاً من ذكر الفعل نفسه، فالآلة في الأصل هي السبب المؤدي إلى ذلك الفعل، كقولنا: (ضربته عصا) ونحن نريد (ضربته ضرباً بالعصا). ففي (عصا) مجاز مرسل إذ استغنى بذكر آلة الضرب عن ذكر فعل الضرب نفسه، فالعلاقة آلية والقرينة ضربته. وكاستعمال لفظ (لسان) مراداً به (اللغة) واللسان هو الآلة التي تؤدَّى بها اللغة، كقوله تعالى: ﴿ وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ﴾، ففي الآية مجاز مرسل، إذ ذكر الآلة «اللسان» وأراد «اللغة» التي تؤدَّى به، فالعلاقة آلية، والقرينة حالية.

ومثله قول الشاعر:

وما من يد إلاّ يدُ الله فوقَها وما ظالمٌ إلاّ سيُبلَى بأظلمِ

وأراد (ما من قوة إلا قوة الله فوقها) واليد هي آلة القوة.

وقول الآخر:

فضعِ السَوطَ وارفعِ السيفَ حتى لا تَرى فوقَ ظهرها أُموِيّا

أراد بالسوط (العقاب) والسوط آلته.

٤ ـ الجزئية:

وفيها يطلق الجزء ويراد (الكل) كقوله تعالى في عتق العبد: ﴿ فكُّ رقبة ﴾، فذكر الجزء (الرقبة) وأراد (الكل) أي صاحب الرقبة وهو العبد، ففي الآية مجاز مرسل علاقته الجزئية، والقرينة حالية. وكذلك قوله تعالى: ﴿ واركعوا مع الراكعين ﴾ أراد (وصلوا مع المصلِّين) فذكر الركوع وهو جزء مما يريد (الصلاة)، فهنا أيضاً مجاز مرسل علاقته الجزئية. وكقوله تعالى: ﴿ قُمِ الليلَ إلا قليلاً ﴾ والقيام جزء من الصلاة. وكقوله تعالى مخاطباً موسى: ﴿ فرجعناك إلى أمك كي تَقَرَّ عينها ولا تحزن ﴾ أراد (كي تقر نفسها)، والعين جزء منها.

وكقول الكميت:

ولم يُلهِني دارٌ ولا رسمُ منزلٍ ولم يَتَطَرَّبْني بَنانٌ مُخَضَّبُ

أي صاحبة البنان المخضَّب وهي الفتاة.

وكقوله:

بخاتمكم غصباً تجوزُ أمورُهم فلم أرَ غَصْباً مثلَه يُتَغَصَّبُ

أي بخلافتكم، والخاتم جزء من الخلافة.

وكقول ابن حصن الإشبيلي:

يهزّون بالسُّمْر اللدان أشاجعا عواريَ بالطعن التُؤام عوارفا[1]

أراد (الأيدي) فذكر جزءاً منها (الأشاجع) وكقول الشاعر:

وكم علمته نظم القوافي فلما قال قافية هجاني

أراد (قصيدة) فذكر جزءاً منها (قافية).

وكقول فرنسيس مرّاش:

فلا كبيرٌ سطا عليّ ولا يَدٌ لها مِنّةٌ على عنقي

أراد باليد والعنق صاحبيهما.

٥ ـ الكلّيّة:

وهي تقابل الجزئية، إذ نطلق فيها (الكل) ونحن نريد جزءاً منه فقط، كقولنا: (أقفلت الحكومة المدرسة) والمراد أبوابها، ففي الكلام مجاز مرسل، إذ ذكرنا (الكل) وهو(المدرسة) وأردنا الجزء (الأبواب) فالعلاقة كلية والقرينة (أقفلت). ومثله قوله تعالى: ﴿ وإني كلّما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم ﴾ (أي أطراف أصابعهم)، ففي الآية مجاز مرسل، ذكر (الكل) وهو (الأصابع) وأراد الجزء (أطرافها) فالعلاقة (كلية).

---

(١) أشاجع: جمع اشجع: عرق ظاهر الكف، التؤام، جمع توام.

وكقوله تعالى:
﴿ يقولون بأفواههم ما ليس في قلوبهم ﴾ (أي ألسنتهم) وهي جزء من الأفواه.

وكقول المتنبي:

أقمتُ بأرضِ مصرَ فلا ورائي تَخُبّ بيَ الرِكابُ ولا أمامي

أي في جزء من أرض مصر هو الذي أقام فيه الشاعر.

٦ ـ المحلّية:

وفيها نذكر المحل ونريد ما يحل به. كقولك:
(ركبت البحر) وأنت تريد السفينة التي تحل في البحر، ففي (البحر) مجاز مرسل، ذكر المحل (وهو البحر) وأراد الحالّ به (السفينة) والقرينة (ركبت) فالعلاقة محلّية. وكقوله تعالى: ﴿ وأرسلنا السماء عليهم مدراراً ﴾ أي المطر، فذكر المحل الذي يأتي منه المطر (السماء، وأراد المطر نفسه، فالعلاقة محلية. ومثل ذلك (شربت كأساً) و(أكلت طبقاً) والمراد ما فيهما من شراب وطعام.

وكقول ابن لنكك يهجو المتنبي:

لكنَّ بغدادَ ـ جادَ الغيثُ ساكنَها ـ نِعالُهُمْ في قفا السَقّاء تزدحمُ

أراد ببغداد الناس الذين يحلّون فيها؛ أي أهلها.

وكقول عنترة:

فشَككتُ بالرمحِ الأَصَمِّ ثيابَه ليس الكريمُ على القنا بمحرَّمِ

أراد ما يحل في ثيابه، أي جسمه.

٧ ـ الحاليّة:

وهي تقابل المحلية، ففيها نذكر الحالّ بدلاً من المحل الذي حل فيه، وكقوله تعالى: ﴿ وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم

فيها خالدون ﴾ أي (في جنة الله) وهي المحل الذي تحل فيه رحمة الله، ففي الآية مجاز مرسل، ذكر الحالّ (الرحمة) وأراد المحل (الجنة) بقرينة ﴿ هم فيها خالدون ﴾ فالعلاقة حاليّة.

وكقول الشاعر:

ألِمّا على مَعْنٍ وقولا لقبرِهِ ⠀⠀ سَقَتْكَ الغوادي مَرْبعاًثم مَرْبعا[1]

أي ألمّا على قبر معن، ومعن هو الحالّ فيه. وكقول المتنبي في هجاء كافور:

إنّي نزلتُ بكذّابين، ضيفُهُمُ ⠀⠀ عن القِرى وعن التَرحالِ محدودُ

يريد أنه نزل بأرض الكذابين.

٨ ـ اعتبار ما كان:

وتكون حين نستعمل كلمة تطلق على ما كان عليه الشيء ونحن نقصد ما آل إليه بعد ذلك، كقوله تعالى: ﴿ وآتوا اليتامى أموالهم ﴾ فكلمة (يتامى) هنا مجاز مرسل، لأنه ذكر ما كان، وهو يريد ما آل إليه اليتامى من بلوغهم سن الرشد، وهي السن التي يفقدون فيها صفة اليتم فتردّ عليهم أموالهم، فهو يريد ﴿ وآتوا الراشدين أموالهم ﴾ والقرينة حالية، فالعلاقة اعتبار ما كان. وكقوله تعالى: ﴿ إنه من يأتِ ربَّه مجرماً فإنَّ له جهنم لا يموت فيها ولا يحيى ﴾ أي باعتبار ما كان عليه في الدنيا من إجرام، ففي قوله (مجرماً) مجاز مرسل، باعتبار ما كان.

ومثله قول ابن حمديس:

لا أركب البحر أخشى ⠀⠀ عليّ منه المعاطب

طينٌ أنا وهْو ماء ⠀⠀ والطين في الماء ذائب[2]

---

(١) الغوادي: السحب. مربعا: من أربعة، أي سقتك أربعة أيام ثم أربعة أخرى، وهكذا...

(٢) في قوله (البحر) في البيت الأول مجاز مرسل أيضاً وعلاقته الكلية إذ أن الركوب يكون في جزء من البحر، وقد تكون العلاقة فيه محلية على أساس أن الركوب يكون في السفينة وهي حالّة في البحر الذي هو المحل.

فذكر (الطين) وهو ما كان عليه الإنسان في الأصل.

٩ ـ اعتبار ما يكون:

وهي تقابل العلاقةالسابقة، إذ نذكر ما سوف يؤول إليه الشيء ونحن نقصد ما كان عليه، كقوله تعالى: ﴿ إني أراني أعصر خمراً ﴾ وهو يريد ما كانت عليه الخمرة قبل العصر، فذكر ما يكون (الخمر) وأراد ما كان (العنب) والقرينة (أعصر) فهنا مجاز مرسل علاقته اعتبار ما يكون. ومثله قوله تعالى: ﴿ فبشرناه بغلام حليم ﴾ فقوله (حليم) باعتبار ما سوف يكون عليه الغلام بعد أن يدرك، فهنا مجاز مرسل باعتبار ما يكون. وكذلك قوله تعالى: ﴿ إنك إن تذرهم يُضلّوا عبادَك ولا يلدوا إلا فاجراً كفّارا ﴾ أي (إلا مولوداً سيكون فاجراً كفّارا).

وكقول أحمد شوقي في التلامذة:

وتلك الأواعي بـأيمـانهم حقائب فيها الغدُ المختبي

أراد (فيها الكتب وعدة الدراسة) فذكر ما يكون منها (الغد) أي المستقبل والعلاقة (اعتبار ما يكون).

ب ـ المجاز العقلي

ويعرّفه البلاغيون بأنه «إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة، مع وجود قرينة تمنع إرادة الإسناد الحقيقي».

والفرق بينه وبين المجاز المرسل أنه لا يكون إلاّ في إسناد، أي فيما كان فيه المعنى قائماً على مسند ومسند إليه. ومفهومنا بالمسند إليه كل ما نسب إليه حكم كيفما كانت حالته من الإعراب، سواء أكان فاعلاً أم نائب فاعل أو مبتدأ أو غير ذلـك، كقولنـا: الأيام صعبـة، صعبت الأيام، أيـام صعبة إلخ...

والأصـل في تسميته يعـود إلى أن المجاز هنـا ليس في اللفظ نفسه

كالاستعارة والمجاز المرسل، بل في الإسناد أي في العلاقة بين المسند والمسند إليه، وهي تدرك بالعقل. ويمكن أن نأنس في هذا المجال بتعريف السكاكي له إذ قال: «هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه، لضرب من التأويل»[١]، وحين أراد أن يمثل له قال: أنبت الربيع البقل، وشفى الطبيب المريض، وهزم الأمير الجند، وشرح تعريفه بقوله: «وإنما قلت: خلاف ما عند المتكلم فيه، دون أن أقول: خلاف ما عند العقل، لئلا يمتنع طرده بما إذا قال الدُهري[٢] عن اعتقاد جهل، أو جاهلٌ غيره: أنبت الربيع البقل، رائياً إنبات البقل من الربيع، فإنه لا يُسمَّى كلامه ذلك مجازاً».

ولم يدخله بعضهم ـ كالخطيب القزويني ـ في علم البيان وعدّوه في علم المعاني لعدم دخوله في تعريف علم البيان، كما يقول صاحب الإيضاح.

وأشهر علاقات الإسناد المجازي هي أن يكون إلى زمان الفعل أو مكانه أو مصدره أو سببه، أو إسناد المبني للفاعل إلى المفعول أو إسناد المبني للمفعول إلى الفاعل.

١ ـ العلاقة الزمانية (الإسناد إلى زمان الفعل):

ويسند فيها الفعل إلى الزمان الذي وقع فيه، كقولهم: عركته الأيام، وأدركه الوقت، ونبت الربيع، والمراد: عركته التجارب، وأدركته المشاغل، ونبت العشب، فأسند الأفعال (عرك، أدرك، نبت) وكل منها مسند، إلى (الأيام، الوقت، الربيع) وكل منها مسند إليه غير حقيقي، لأن المسند إليه الحقيقي هنا هو ما حصل في هذه الأزمان أي (التجارب، المشاغل، العشب)

(١) مفتاح العلوم: ١٦٦

(٢) الدهري: هو من يؤمن بالدهر صانعاً للأحداث.

ففي كل من الجمل الثلاث مجاز عقلي أسندنا فيه الفعل إلى زمنه بدلاً من الفاعل الحقيقي، والقرينة حالية، فالعلاقة زمانية.

ومثل ذلك قول جرير:

لقد لمتِنا يا أمَ غيلان في السُرى ونمت وما ليلُ المطيِّ بنائم

فأسند النوم إلى الليل وهو زمان النوم.

وقول طرفة:

ستبدي لك الأيام ماكنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

فأسند الإبداء إلى الأيام بينما هو في الحقيقة لما في الأيام من أحداث.

٢ ـ المكانية (الإسناد إلى مكان الفعل).

ويسند فيها الفعل إلى المكان الذي وقع فيه، كقولنا: حديقة غنّاء، مكان مزدحم، ضجَّت القاعة، ونحن نريد: حديقة طيورها غنّاء، ومكان مزدحم الناس، وضج القوم في القاعة، فأسندنا الأفعال أو ما في معناها (غناء، مزدحم، ضجَّت) إلى المكان الذي وقعت فيه (حديقة، مكان، قاعة) وليس إلى الفاعل الحقيقي لكل منها (الطيور، الناس، القوم) ففي كل من العبارات الثلاث مجاز عقلي أسندنا فيه الفعل أو ما في معناه إلى مكانه بدلاً من إسناده إلى الفاعل الحقيقي والعلاقة مكانية.

ومثله قول الشاعر:

إذا سقط السماءُ بأرض قوم رعيناه وإن كانوا غضابا

أراد المطر، والسماء مكان المطر.

وقول آخر:

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالتْ بأعناق المطيِّ الأباطحُ

يريد: سالت أعناق المطي في الأباطح وهي المكان للسيل.

وقول آخر:

يغنّي كما صدحتْ أيكةٌ وقد نبّه الصبحُ أطيارَها[١]

يريد صداح الطيور التي في الأيكة.

٣ ـ المصدرية (الإسناد إلى مصدر الفعل):

وفيها يسند الفعل إلى مصدره بدلاً من الفاعل الحقيقي، كقولنا: دارت دورة الدهر، الله جل جلاله، جن جنون الرجل، ونحن نريد: دار الدهر، وجل الله، وجن الرجل، ولكننا أسندنا الأفعال إلى مصادرها (دورة، جلال، جنون) ـ وكل منها مسند إليه ـ بدلاً من إسنادها إلى الفاعل الحقيقي (الدهر، الله، الرجل) ففي كل من الجمل الثلاث مجاز عقلي أسند فيه الفعل إلى مصدره، فالعلاقة مصدرية.

ومثل ذلك قول الشاعر:

قد عَزَّ عِزُّ الأُلى لا يبخلون على أوطانِهِمْ بالدمِ الغالي إذا طُلبا

وقول أبي بكر بن عمار:

نَخِيلَتُهم، لا دَرَّ لله دَرُّهُمْ أشاروا تجاهي بالسماتِ وصرّحوا

وقول أبي فراس مفتخراً:

سيذكُرني قومي إذا جَدّ جِدُّهمْ وفي الليلةِ الظلماءِ يُفتَقَدُ البدرُ

وقول أبي تمام مادحاً:

تكاد عطاياه يُجَنُّ جنونُها إذا لم يُعَوِّذْها برُقْيةِ طالبِ

---

(١) وفي البيت شاهد على العلاقة الزمانية في قوله (نبه الصبح) وإنما الصبح هو وقت التنبيه.

وقول بدوي الجبل:

أرى أن هذا الأمر قد جَدَّ جِدُّه فكونوا لنا حصناً نكنْ لكُم حصناً

٤ ـ الفاعلية (إسناد المبني للمفعول إلى الفاعل)

وفيها يسند الفعل إلى صيغة اسم المفعول، والمراد اسم الفاعل كقولك: ليل مستور، وسيل مفعَم، والمراد ليل ساتر، وسيل مفعِم، فاستعملت صيغة اسم المفعول (مستور، مفعَم) وأنت تريد معنى الفاعلية (ساتر، مفعِم) ففي العبارتين مجاز عقلي أسند فيه المبني للمفعول إلى الفاعل، والقرينة حالية، فالعلاقة فاعلية.

ومثله قوله تعالى: ﴿ إنه كان وعده مأتيا ﴾ أي آتياً.

وقوله تعالى: ﴿ وإذا قرأت القرآن جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجاباً مستوراً ﴾ أي ساتراً، وكقوله تعالى: ﴿ وقل لهم قولاً ميسوراً ﴾ أي ميسَّراً. ومثل هذه العلاقة نادر في اللغة.

٥ ـ المفعولية (إسناد المبني للفاعل إلى المفعول):

وهي تقابل العلاقة السابقة، ففيها يسند الفعل إلى صيغة اسم الفاعل والمراد اسم المفعول، كقولنا:

مكان آمن، وطريق سالك، وغرفة مضيئة، ونحن نريد: مكان مأمون، وطريق مسلوك، وغرفة مضاءة، فاستعملنا صيغة اسم الفاعل (آمن، سالك، مضيئة) ونحن نريد معنى المفعولية (مأمون، مسلوك، مضاءة) ففي العبارات الثلاث مجاز عقلي أسند فيه المبني للفاعل إلى المفعول، والقرينة حالية، فالعلاقة مفعولية.

ومثل ذلك قوله تعالى: ﴿ فأما من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية ﴾ يريد (مرضية) وقوله تعالى: ﴿ أولم نمكّن لهم حرماً آمناً ﴾ أي مأموناً.

وكقول الأعشى:

حتى يقولَ الناسُ ممّا رأَوا　　يا عَجَباً للميّتِ الناشرِ

أي المنشور. وقول الحطيئة:

دعِ المكارمَ لا ترحلْ لبغيتِها　　واقعُدْ فإنّكَ أنتَ الطاعمُ الكاسي

أي المطعوم المكسو.

٦ ـ السببية (إسناد الفعل إلى سببه):

وفيها يسند الفعل إلى السبب الذي أدّى إليه، كقولنا: نبت الغيث، صدم السائق العربة، وفتح القائد المدينة، وبنت الحكومة جامعة. ونحن نعرف أن ما نبت هو العشب، والغيث هو السبب، وأن من فتح المدينة هم الجنود، والقائد هو السبب، وأن البنّائين هم الذين بنوا الجامعة، والحكومة هي السبب في البناء، ولكننا أسندنا الأفعال في الجمل الثلاث إلى أسبابها بدلاً من إسنادها إلى الفاعلين الحقيقيين (العشب، والجنود، والبنائين).

ومثل ذلك قوله تعالى: ﴿ يا هامانُ ابنِ لي صرحاً لعلّي أبلغ الأسباب، أسباب السماوات ﴾ إذ أسند فعل البناء (ابنِ) إلى الضمير العائد على هامان، وهامان ليس هو الباني الحقيقي وإنما هم العمال، وهامان هو السبب، فالعلاقة سببية.

وكقول المتنبي:

ويمشي به العكاز في الدير تائباً　　وقد كان يأبى مشي أشقر أجردا

والعكاز هو سبب المشي (أو آلته إذا أردنا الدقة).

وكقول آخر:

إنا لَمن معشرٍ أفنى أوائلَهم　　قيلُ الكماة: ألا أين المحامونا؟

والقيل هو سبب الإفناء، لأنه يدعو الأوائل إلى النجدة وهي التي تؤدي إلى القتل والإفناء.

* * *

ويمكن أن نوضح الفرق بين المجاز المرسل والمجاز العقلي بعقد مقارنة بسيطة بين مثالين للعلاقة السببية في كل منهما، وليكن الأول بيت عمرو بن كلثوم (من المجاز المرسل):

ألا لا يَجْهَلَنْ أحــدٌ علينـا فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا

والثاني بيت المتنبي (من المجاز العقلي):

يمشي به العكاز في الدير تائباً وقد كان يأبى مشي أشقر أجردا

فالمجاز المرسل في (نجهل) علاقة بين معنيين لكلمة واحدة (نجهل = نعاقب) أما المجاز العقلي في (يمشي العكاز) فهو علاقة بين كلمتين إحداهما مسندة إلى الأخرى (يمشي + العكاز)، وطبيعة المجاز العقلي الثنائية هذه هي التي تميزه من المجاز المرسل، مع تقديرنا لعلاقة الإسناد التي يجب أن تربط بين كلمتيه.

٣ ـ الكناية

يمكن أن تضم إلى أنواع المجاز نوعاً بيانياً آخر يختلف قليلاً عن المجاز المرسل أو العقلي، هو الكناية. فإما أن يقصد باللفظة معناها المجازي دون جواز تفسيرها على المعنى الحقيقي، فذلك هو المجاز. وإما أن يقصد بها المعنى المجازي مع جواز أن يقصد بها معناها الحقيقي، فتلك هي الكناية. فإذا قلنا (نبت الربيع) فإن المعنى الحقيقي للربيع لا يمكن أن يكون هو المقصـود، والغاية هنا تنحصر في المعنى المجازي للكلمة وهو العشب، ففي قولنا مجاز. أما إذا قلنا (فلان طويل الحزام) فعلى الرغم من أنناقصد الإشارة إلى عظم

بطنه ـ أي أن في قولنا نوعاً من المجاز اجتزنا فيه المعنى الحقيقي (طول الحزام) إلى المعنى المجازي (عظم البطن) ـ فإن العبارة تحمل معناها الحقيقي أيضاً، لأن عظيم البطن لا بدَّ أن يكون طويل الحزام، ففي قولنا هذا كناية. ومع ذلك فالكناية لا تحمل دائماً معناها الحقيقي، وهو جائز فيها لا واجب، أما في المجاز فممتنع دائماً كما رأينا.

والكناية عند البيانيِّين هي «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومىء به إليه ويجعله دليلاً عليه». قال الأبشيهي: «ومن الكنايات ما يورد على سبيل الرمز وهو أدل على الذكاء والفصاحة. ومنه ما يجده المتستر في أمره لكتمان حاله مع لزوم الصدق ورضى الخصم بما وافق مراده». فمن فوائد الكناية إذن الإبهام على السامعين وتحسين اللفظ وتعزيز الكلام. ومن ذلك ما أخبر عن الحارثة بن بدر أنه دخل على زياد وفي وجهه أثر. فقال له زياد: «ما هذا الأثر الذي في وجهك» قال: ركبت فرسي الأشقر فجمح بي «كنَّى بالفرس الأشقر عن النبيذ» يريد أنه سكر فسقط وجرح[1].

أقسامها:

تقسم الكناية تبعاً لما تدل عليه إلى ثلاثة أقسام:

١ ـ كناية عن صفة:

كالكرم والشجاعة والقوة والقبح والندم والسلامة... إلخ كقولنا: (فلان يشكو قلة الجرذان في بيته) كناية عن فقره. وكقول عمر أبو ريشة:

كم نَبَتْ أسيافُنا في ملعبٍ وكَبَتْ أجيادُنا في ملعب

ففي كلٍّ من الشطرين كناية عن الخيبة أو الانتكاسة وهي كناية عن صفة.

---

(١) علم الأدب ١ ص ٨٩.

ويقول المتنبي:

بَلِيتُ بِلى الأطلالِ إنْ لم أقفْ بها وقوفَ شحيحٍ ضاعَ في التُربِ خاتِمُهْ

في الشطر الثاني كناية عن طول وقوفه وهي كناية عن صفة. (وهذا لم يمنع وجود التشبيه البليغ بين المصدر (وقوف) الذي اشتق منه الفعل (أقف) في الشطر الأول وبين المصدر (وقوف) في الشطر الثاني).

ويقول كثير عزة:

فليتَ قَلوصي عندَ عَزَّةَ قُيِّدَتْ بحبلٍ ضعيفٍ غَرَّ منها فضَلَّتِ[1]

كناية عن شدة حبه لعزة، ورغبته في البقاء إلى جانبها، وهي كناية عن صفة.

ويقول أعرابي الحماسة:

أكلت دماً إن لم أرُعْكِ بضَرّةٍ بعيدة مهوى القرط طيبةِ النَّشْر

في قوله (بعيدة مهوى القرط) كناية عن صفة هي طول عنق الضرة.

ويقول الفرزدق لبعض الخلفاء في عمر بن هبيرة:

أَوَلَّيْتَ العــراقَ ورافــدَيــهِ فَزاريّاً أخَذَّ يدِ القميصِ[2]

في قوله (أخذّ يد القميص) كناية عن صفة هي الخيانة.

ويقول أبو نُخيلة مادحاً:

وألقيتَ لمّا أنْ أتيتُكَ زائــراً عليّ لِحافاً سابغَ الطولِ والعَرضِ

مكنّياً عن الفضل والمعروف.

وهذا النوع من الكناية كثير الشيوع على ألسنة العامة كقولهم: «أكل الطعام

---

(١) غر: قطع

(٢) خذّ الجرح خذيذاً: سال صديده، فكنى عن الخيانة بالقميص الذي يقطر صديداً.

وأكل أصابعه» كناية عن جودة الطعام، وكقولهم: «عضّ أصبعه لِمَا صدر منه» كناية عن الندم.

وينقسم هذا النوع من الكناية عند البلاغيين إلى قسمين:

أ ـ كناية قريبة: وهي التي لا نحتاج فيها للانتقال من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي إلى أكثر من خطوة واحدة، كقولنا: «فلان بَسْط الذراعين» كناية عن كرمه، فللانتقال من المعنى (انبساط الذراعين) إلى المعنى المجازي (الكرم) لا نحتاج إلى أكثر من خطوة واحدة، فانبساط الذراعين يكون عند العطاء وفي هذا دلالة على الكرم. ومثله الحديث الشريف: «اليد العليا خير من اليد السفلى» مكنّياً باليد العليا عن العطاء وباليد السفلى عن الأخذ.

ب ـ كناية بعيدة: وفيها نحتاج إلى أكثر من خطوة واحدة للوصول إلى المعنى المجازي للكلام، كقولنا: «فلان كثير الرماد» كناية عن الكرم أيضاً، فللانتقال من المعنى الحقيقي (كثرة الرماد) إلى المعنى المجازي (الكرم) نحتاج إلى عدة خطوات، إذ إن كثرة الرماد تعود إلى كثرة الإحراق، وكثرة الإحراق تعود إلى كثرة الطبخ، ومن كان كثير الطبخ كان كثير الضيوف، وكثرة الضيوف تدل على الكرم.

٢ ـ كناية عن موصوف:

ويكنى فيها عن الذات كالرجل والمرأة والقوم والوطن والقلب واليد إلخ. . .، كقولنا: (مجامع الأضغان) كناية عن القلوب، و(الغواني كناية عن النساء الجميلات، و(الناطقون بالضاد) كناية عن العرب، وكقوله تعالى:

﴿ أَوَمَنْ يُنَشَّأ في الحِلْيةِ وهو في الخصامِ غيرُ مُبِيْن ﴾

قوله: (ينشّأ في الحلية) أي في الزينة، كناية عن موصوف هو البنات.

وكقول المتنبي :

سيعلمُ الجَمعُ ممّن ضَمَّ مجلسُنا بأنّني خيرُ من تَسعى به قَدَمُ

في قوله (من تسعَى به قدم) كناية عن موصوف هو الانسان، أي خير الناس.

وقول البحتري يصف قتله ذئباً:

فأَتْبَعْتُها أخرى فأَضْلَلْتُ نَصْلَها بحيثُ يكون اللبُّ والرُعبُ والحِقدُ

أراد (القلب) ففي قوله (بحيث يكون اللبُّ والرعب والحقد) كناية عن موصوف.

وكقول جرير:

ألستم خيرَ مَنْ رَكِبَ المطايا وأَنْدى العالمينَ بُطونَ راحِ

وفي قوله: (من ركب المطايا) كناية عن موصوف هو الناس.

وكقول المتنبي حين فراقه لسيف الدولة مظهراً جزع النساء والرجال على فراقه لهم:

وما ربَّة القرط المليح مكانه بأجزع من رب الحسام المصمّم[1]

يريد بربة القرط (المرأة)، وبرب الحسام (الرجل) ففي كليهما كناية عن موصوف.

وكقول شوقي :

يا ابنةَ اليمِّ ما أبوكِ بخيلٌ ما لهُ مُولَعاً بمَنْعٍ وَحبْسِ

أراد بابنة اليم (السفينة) وبأبيها (البحر)

وكقول بشار متغزلاً :

(١) المصمم: القاطع.

وتَخَالُ ما جمعت عليه ثيابَها ذهباً وعِطراً

أراد (تخال جسمها)

وكقول المتنبي في شجاع الطائي وبأسه:

رأيتُ ابنَ أمِّ الموتِ لو أنّ بأسَه فشا بينَ أهلِ الأرضِ لانقطعَ النسلُ

يريد بابن الأم (الأخ)، جعله أخاً للموت في بأسه.

وكقول حاتم الطائي حين لطمته أَمَةٌ وهو في أَسره عند بني عنزة: (لو ذاتُ سِوارٍ لطمتْني) أراد بذات السوار (الفتاة الحرّة).

٣ ـ كناية عن نسبة:

وتنفرد عن النوعين الآخرين بأن المعنى الأصلي للكلام لا يراد فيها، وبأننا نصرِّح فيها بذكر الصفة المراد إثباتها للموصوف وإن كنا نميل بها عن الموصوف ذاته إلى ما له اتصال به، كقولنا: «هذا بيت شرف» إذ نسبنا الشرف إلى أصحاب البيت عن طريق إسنادنا هذا الشرف إلى البيت نفسه، وكقولنا «المجد بين ثوبيه» نريد أن ننسب المجد إلى صاحب الثوبين، وكقول الكميت يمدح بني هاشم:

أُناسٌ بهم عزّتْ قريشٌ فأصبحت وفيهم خِباءُ المكرُماتِ المُطَنَّبُ

ففي قوله: (وفيهم خباء المكرمات المطنب) كناية عن نسبة نسب المكرمات إلى بني هاشم عندما جعلها في خيامهم.

وكقول البحتري مادحاً:

أَوَمـا رأيتَ المجـدَ ألقى رَحْـلَه في آل طلحةَ ثمّ لم يتحوَّلِ

ففي قوله: (المجد ألقى رحله في آل طلحة) كناية عن نسبة، إذ جعل المجد يحط رحاله في ديار آل طلحة، فنسب المجد إليهم.

وكقول زياد الأعجم:

إن المــروءةَ والسمـاحــةَ والنَّـدَى ... في قُبَّةٍ ضُرِبتْ على ابنِ الحَشْرَجِ

ناسباً المروءة والسماحة والنَّدَى إلى ابن الحشرج، عندما جعلها في قبته.

وكقـول يزيـد بن الحكم يمـدح المهلَّب، نـاسباً إليـه السماحـة والمجـد والفضائل:

أصبحَ في قيدِكَ السمـاحةُ والمجـدُ وفضلُ الصـلاحِ والحَسَبُ

* * *

التعريض:

هناك نوع لطيف من الكناية يطلق فيه الكلام مشاراً به إلى معنى آخر يفهم في السياق أو المقام الذي يتحدّث فيه المُكني، كقوله أمام البخيل، «ما أقبح البخل» معرضاً به، وكقوله أمام المتكبر «ما أجمل التواضع». ومن ذلك ما جاء عن وزير المتوكل حين رأى شيئاً في لحية الخليفة فكره أن ينبهه صراحة فقال: «يا غلام هات مرآة أمير المؤمنين».

ومن ذلك قول المتنبي معرّضاً بسيف الدولة وهو يمدح كافوراً:

إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصاً من الأذى ... فلا الحمدُ مكسوباً ولا المالُ باقيا

وقول الحجاج معرّضا بمن تقدّمه من الأمراء في الولاية:

لستُ براعي إبلٍ ولا غَنَمْ ... ولا بجزّارٍ على ظهرِ وَضَمْ[1]

* * *

(١) الوضم: ما يقطع عليه الجزار اللحم.

نماذج تطبيقيّة
من الدّراسة الأدبيّة للصّورة الفنّية

١ - «نموذج تعليمي»

- يقول مصطفى صادق الرافعي:

«أبغض الساعة لأنها ميزان يبيِّن مقدار السم البطيء الذي ينفثه في الحياة ذنب عقربها».

أ - الدراسة البلاغية لصورة الرافعي:

حين نخضع صورة الرافعي المركبة للدراسات البلاغية السلفية سنجد أنفسنا مضطرين إلى تجزيئها أجزاء متناثرة، باحثين عن التشبيه في زاوية من زواياها، وعن الاستعارة في زاوية أخرى، لتغدو أشلاء مبعثرة لا تمكِّننا من الحكم على الصورة تبعاً لمعيار جمالي يبرز الجانب الفني الحقيقي منها.

ففي هذه الصورة تشبيه بليغ يمكن تحليله تبعاً للقواعد البلاغية المعروفة على الشكل التالي:

المشبه : الساعة

المشبه به : ميزان الحياة (وقع خبراً للضمير «ها» العائد على المشبه)

الأداة : محذوفة

الوجه : قياس مرور الزمن (محذوف)

ولنا أن نتناول بالدراسة البلاغية جزءاً آخر من الصورة فنقول: إن هناك استعارة في كلمة «السم» يمكن تحليلها تبعاً لتلك القواعد البلاغيـة، كما يلي:

لفظ الاستعارة : السم
المشبه : الوقت الذي يمر
المشبه به : السم
وجه الشبه : إفناء الانسان
القرينة : الساعة
نوع الاستعارة : أصلية ـ تصريحية ـ مطلقة.

ولنا أيضاً أن نجري الاستعارة في كلمة «ينفثه» أو كلمة «عقربها» من غير أن نستطيع لَمّ شتات هذه الصورة المتفرقة في صورة فنية واحدة ما دمنا متمسكين بقواعد الأقدمين البلاغية.

ب ـ الدارسة الأدبية:

على ضوء ما قدمنا في مطلع هذا الكتاب نستطيع أن نبحث في دراستنا الفنية الحديثة الصورة عن ثلاثة عناصر رئيسية:

١ ـ **عنصر ابتدائي**: هو منبع الصورة في نفس الكاتب أو المبدع، فندرس دلالة الصورة القريبة والبعيدة على عواطفه وشخصيته، أو ما سوف تسميه «الدلالة النفسية للصورة».

٢ ـ **عنصر انتهائي**: هو المصب الذي تنتهي إليه الصورة في نفوس المتذوِّقين، فندس آثارها فينا، وما يمكن أن تبعثه من عواطف وأفكار مقابلة لعواطف المبدع وأفكاره، وهذا ما سوف نطلق عليه عنوان «الأثر النفسي».

٣ ـ **المادة الناقلة**: وهو المجرى الذي تسلكه الصورة بين منبعها في نفس المبدع ومصبها في نفس المتذوق، ويتمثل في عناصر الصورة الأسلوبية والصياغة الفنية التي نقل بها المبدع صورته إلينا، وسندرس هذا العنصر تحت عنوان «الدراسة الجمالية للصورة».

* * *

١ ـ الدلالة النفسية لصورة الرافعي:

توحي لنا فكرة الرافعي ـ أو هكذا أراد لها أن توحي ـ بأنه إنسان متفائل متعلق بالحياة، مقبل على لذّاتها، كاره للموت، نافر من أسبابه ومقدِّماته، ولكننا لن نبحث عن الأديب هنا من خلال فكرته، بل من خلال الصورة التي أخرج لنا بها هذه الفكرة، لأن الصورة تنبع من الأعماق الصادقة، وربما اللاواعية، للمبدع فتكشفه لنا على حقيقته من غير أن يكون له في ذلك إرادة واعية على الأغلب، بل ربما أدّى وعيه بالصورة إلى انهيارها أو ضعفها على الصعيد الفني مما يسميه علماء النفس «بالكفّ» أي «المنع» إذ إن تنبه الإنسان المبدع إلى حقيقة إبداعه وقيمته وعملية تركيبه يقف حائلاً دون استمرار هذا الإبداع أو نجاحه أو صدقه.

وعلى الرغم من أن المبدع يريد بصورته أن يزيد الفكرة وضوحاً، وأن يجعلها أكثر ثباتاً ورسوخاً في نفوس المتذوِّقين، نجد في كثير من الأحيان أن مؤدّى الصورة ـ في دلالتها البعيدة ـ مخالف لمؤدى الفكرة وربما مناقض له تماماً. إن الفكرة الواحدة ـ كوجود الماء إلى ارتفاع معين في الكأس مثلاً ـ يمكن أن يعبّر عنها بأكثر من طريقة، فيقول المتفائل: «إنها ممتلئة إلى النصف» ويقول المتشائم: «إنها فارغة إلى النصف». ولو أردنا استكشاف زوايا نفس الرافعي المبدعة من خلال هذه الصورة لكان لنا أن نفاجأ بغير ما كنّا نتوقعه من إنسان يصرِّح بكراهيته للموت، وحرصه على الوقت الذي يمرُّ من حياته، فيشبهه بالسم البطيء الذي تنفثه الساعة في جسده. فالرافعي لم يختر لنفسه أن يقول: «إن الكأس مملوءة إلى نصفها» بل فضّل الجانب الآخر الأسود من الصورة، ليقول إنها: «فارغة إلى النصف». إنه حين أراد أن يعبِّر عن حبه للحياة وتعلّقه بها لم يختر الوجه المتفائل المشرق، ليعبِّر من خلاله عن هذه الفكرة، بل تناولها من الوجه الآخر القاتم (البغض، السم، ينفث، العقرب) إنه لم يختر أن يقول: «أنا أحب الحياة» بل اختار أن يقول: «أنا أكره الموت» وهذا يشير إلى اتجاه آخر في أخلاق الرافعي، ويدفعنا إلى الظن بأنه إنسان متشائم متشكك حاول أن يموِّه علينا تشاؤمه وتطيّره

بفكرته عن تعلّقه بالحياة، ولكن الصورة الفنية والخارجة بصدق من أعماق نفسه، كشفته لنا، وفضحت أسرار نفسه التي كانت فكرته جديرة بإخفائها عنا.

٢ ـ الأثر النفسي:

لقد اكتشفنا في صورة الرافعي ـ من حيث أراد أو لم يرد ـ نزعة تشاؤميّة متطيّرة، وميلاً إلى التشكك والحذر، والمطلوب هو أن تثير الصورة في نفوسنا، عواطف مقابلة لعواطف الكاتب المبدع، ولا يتحتم أن تكون العواطف المثارة رديفة للعواطف المثيرة، بل ربما خالفتها أو ناقضتها تماماً، وذلك تبعاً لمقدرة المبدع الفنية وصدقه مع نفسه أثناء عملية الإبداع فكم صورة خائبة أراد مبدعها أن تكون متفائلة فلم تثر فينا إلا التشاؤم، وكم من صورة غاضبة لم تثر فينا غير الضحك؛ فهل استطاع الرافعي أن يثير في نفوسنا من العواطف ما يقابل مصادره الفكرية أو العاطفية التي انبثقت عنها صورته؟ وهل كان لتشاؤمه منعكَس مماثل في نفوسنا المتذوقة؟.

لم يشأ الرافعي لنا أن نكون متشائمين كما أحسسنا في صورته، وإنما أراد أن يزرع في نفوسنا الإحساس الحادّ بالزمن، وأن يثير فيها شتّى مشاعر الرهبة والخوف والإشفاق من الحقيقة القاسية التي تنتظرنا، وهي الموت، فهل أفلح في ذلك؟.

لقد مثّل الرافعي فكرة مجردة هي الفناء أو المصير المحتوم للإنسان، بربطه ربطاً اطّرادياً بين تقدم الوقت وتراجع حياة الإنسان، واستطاع أن يجعلنا نحسّ بهذه الفكرة المجردة، القاسية في حقيقتها، إحساسنا بالأشياء المادية. لقد وضع أمامنا أدوات الفناء في صورة محسوسة، فجعل الزمن ساعة، الحياة جسداً، ومرور الوقت سمّاً بطيئاً، والموت عقرباً، ونجح بذلك في أن يحفر على جدران نفوسنا، بريشة خياله الثاقبة القاطعة الإحساس بالزمن كما لم نحسه من قبل، وأن يثير فينا مشاعر الرهبة والخوف من المصير المحتوم كما لم تستطع أن تثيره

الفكرة مجردةً في نفوسنا، لقد كنا نعرف قبل ذلك أن مرور الوقت يعني مرور الحياة، ولكن صورة الرافعي أكَّدت هذا المعنى في نفوسنا، وعرّت أمامنا بشكل مخيف الحقيقة القاسية التي تأكل حياتنا في كل ثانية، والتي كنا نتجاهل تأثيرها القاتل، مكتفين بتسميتها (مرور الوقت)، هذه التسمية المألوفة التي تخفي في باطنها حقيقة الفناء المرّة.

٣ ـ الدراسة الجمالية للصورة:

إن الصورة الأدبية وليدة أكثر من منبع واحد. فالخيال والعاطفة والفكر والمَلَكة الفنية للمبدع كلها تشترك في ولادة هذه الصورة. وإذا كان علينا أن نتفحص الصورة جمالياً فلا بدَّ من النظر إلى هذه الأصول جميعاً ومعرفة مدى إفادة الكاتب أو المبدع من إمكاناتها في خَلْق صورته.

والفكرة العلمية عند عالم الطبيعة قد تبدأ في خياله ثم ينقلها إلى ميدان فكره لتأخذ شكلاً علمياً تجريبياً حتى يطغَى عقله فيها على خياله. ولكن الفكرة عند الأديب ـ على عكس العالم ـ تنطلق من عقله ثم تمر بخياله فيصنَعها هذا بأدواته الفنية، حتى تخرج ابنة للخيال أكثر منها ابنة للعقل، فإذا ظلَّ العقل هو المسيطر فيها ظلَّت فكرة علمية بعيدة عن الأدب أو الفن.

لقد أعمل الرافعي خياله العلمي الخصب في الفكرة التي طرحها أمامنا عن الحياة والموت، وصدرت الفكرة موشَّحة بوشاح العقل أو العلم، حتى ليخيل إلينا ونحن بإزاء صورة الرافعي أننا أمام صيدلي يعمل بأدوات الصيدلة على إنتاج أنواع من السموم أو الأدوية (الساعة، الميزان، المقدار، السم، ينفث، ذنب، العقرب)، وعلى الرغم من الصياغة الأسلوبية المتينة التي صاغ الرافعي بها صورته، ومن تجنبه للتعقيد اللغوي والنحوي في الوقت نفسه، فلا ألفاظ غريبة ولا كلمات نابية أو ناشزة، ولا تقديم أو تأخير في مواقع هذه الكلمات من الناحية الإعرابية، كما أنها تتراصف واحدة إثر أخرى بشكل أقرب إلى العفوية

منسابة عن أرضٍ لغوية لا عثرات فيها، على الرغم من ذلك نحس أن عقل الرافعي ظلّ مسيطراً في صورته على خياله ـ شأن عالم الطبيعة ـ أو أن خياله العلمي ـ على الأقل ـ كان المصدر الحقيقي لها، ويظهر ذلك في طغيان الألفاظ العلمية على الصورة كما رأينا، وفي الشكل المعقد الذي صيغت فيه، مع أن الفكرة التي تعبّر عنها بسيطة قريبة المتناول (مرور الوقت = مرور الحياة). إنها صورة أقرب إلى أن تكون فكرة فلسفية منها إلى صورة أدبية، فهي تدل على عمق فكـري، وسعة خيـال، وصدق إحساس، ومَلَكة لغوية متفوقة لدى الكاتب، ولكن هذه العناصر جميعاً ما كانت لتقوم بوظيفتها الإبداعية الفنية بغير تحقيق الموازنة المطلوبة بين الفكر والفن، بحيث يظهر الثاني على الأول حتى يتحقق للصورة جمالها، ولا يمكن للفكر أن يكون أدباً بلا جمال، ولا يمكن للجمال أن يكون أدباً بلا فكر.

٢ ـ «نموذج تطبيقي»

قال أحمد شوقي في رثاء المغنّي عبده الحمولي:

يسمع الليل منه في الفجر يا ليل فيصغي مستمهلاً في فراره

١ ـ الدلالة النفسية:

لقد أراد شوقي أن يصوِّر لنا جمال صوت المرثي، فكانت صورته خير دليل لنا لمعرفة حقيقة مشاعره.

إنه معجب بهذا الصوت الساحر الذي انطفأ إلى الأبد، ويتمثله الآن صادحاً يسكر الليل برحيقه، وينسى السمّار معه مرور الزمن، وكأن الشاعر قد استحضر تلك اللحظات الهنيّة التي كان يسمع فيها إليه، فيتمنّى لو أنها تـطول وتطول، ويقـذف عقله الباطن ـ وهـو في حالـة الاستحضار هذه ـ تلك الصورة التي يصف فيها الزمنٍ وقد توقف والليل وقد أبطأ، ليسمع اسمه يجري ساحراً على لسان المغنّي (يا ليل. . .) وكأن الشاعـر كان يحس حقـاً أن على الزمن ـ وصوت المغنّي يسحر أذنيه ـ أن يتوقف، وأن على الليل أن يتطاول حتى يسمع ويسمع إلى

ذلك الصوت، فاختار هذه الصورة التي «يتمهل بها في فراره» دون غيرها، للتعبير عن جمال صوت مغنيه، ولنكتشف من ثَمَّ حقيقة شعوره الصادق نحوه وحبه له وإعجابه بصوته.

وربما كان لتطاول الليل في صورة شوقي دلالة أخرى مختلفة، وهي أن الإحساس بطول الليل لا يكون إلا لمن ركبه الحزن وأقضّت الهموم مضجعه، فكأن الشاعر ـ في الصورة التي أراد أن يصف فيها جمال صوت المغنّي ـ قد أوحى لنا، من حيث لا يريد، بحزنه الشديد لفقد ذلك الطائر الغرِّيد، وذلك حين اندفعت على لسانه هذه الصورة التي «يتمطّى» فيها الليل كما تمطّى ليل امرىء القيس في همه الشعري الطويل وآلامه الإنسانية المُمِضَّة.

وهذه الصورة الحية لليل توحي بمعايشة الشاعر له، ومقاسمته همومه وشجونه، والليل مستودع الشعراء والمحبين، وتلك المعايشة أو المشاركة هي التي تمنح الشاعر المقدرة الفائقة على تصوير الليل بهذه الصورة المتحركة التي تنطق بأكثر ممّا فيها من ألفاظ أو معان مباشرة تشير إليها هذه الألفاظ.

٢ ـ الأثر النفسي:

لقد استطاع شوقي ـ من خلال صورته التجسيمية الحيّة ـ أن يقدِّم لنا عملاً فنياً مقنِّعاً بجمال صوت مغنِّيه، أن الوصف المباشر مهما كان بليغاً، ما كان ليستطيع إقناعنا بجمال ذلك الصوت كما فعلت صورة شوقي المتفوقة، ونحن نرى فيها إلى الليل وقد انشدّ إلى صوت عبده الحمولي، وأنسي خطواته الأزلية الخالدة، حتى لم يعد يعي حتمية تحركه ورحيله، فيخفف من خطواته، ويلتفت إلى هذا الصوت الساحر الذي يتلفظ باسمه (يا ليل...). إنها صورة استطاع بها الشاعر أن يحرك في نفوسنا غريزة الميل إلى الاستماع للأصوات الجميلة، وأن يثير فينا إحساسات فنية إيجابية تدفعنا إلى البحث عن مصادر الفن الأخرى لتذوقها والاستجابة إليها.

ثم إن الصورة بعناصرها الملونة الهادئة: (الليل، الفجر، يصغي، مستمهلاً)، وبموسيقى ألفاظها الفاترة تبعث فينا شعوراً بالهدوء والسكينة والسمو، والليل وحده، بما يحمله في الأدب عادة من معاني الحب والمتعة واضطراب العواطف الانسانية، يثير فينا مثل هذه المشاعر الرفيعة، فكيف وقد توفرت له تلك العناصر الفنية المتفوقة، من لغة وخيال وفكر على ريشة شاعر مبدع كأحمد شوقي.

٣ ـ الدراسة الجمالية:

لعل هذا الجانب من الدراسة الأدبية لصورة شوقي هو أهم الجوانب وأظهرها فيها. فالعناصر الجمالية الكثيرة التي توفرت لها كانت وراء الأثر النفسي الذي تركته في نفوسنا، ووراء الضوء الكاشف الذي أظهر لنا نفسية الشاعر على حقيقتها من خلال صورته، ولو فقدت الصورة عناصرها الجمالية تلك لفقدت هذا الضوء الكاشف وذلك التأثير النفسي لدى كل من الشاعر والمتذوق.

وربما كان أجمل ما في صورة شوقي جدّتها وغرابتها وتصيد الشاعر لأطرافها من أعماق خياله القصيَّة التي لا يبلغها إلا شاعر من طبقته، وكذلك تلك الحياة والحركة اللتان بعثهما في الليل بألوان متعددة، فجعله يمشي ويسمع ويتمهل ويتذوّق ويفرّ، وكأنما قد اجتمع له من العناصر الانسانية ما لا يكون للانسان العادي.

وذلك النداء (يا ليل)، الذي اختاره الشاعر ليمثل لنا به صوت المغني الراحل، هو من العامي الفصيح الذي يتردد في معظم أغانينا الشعبية، فاستطاع الشاعر به أن «يكثّف» هذه الأغاني وأن يرمز به إليها جميعاً، ثم إنه مرتكز عاطفي مميز، يستطيع أن يحرك في نفوس المتذوقين شتى الانفعالات الفنية والعواطف الإنسانية التي تحركها فيهم تلك الأغاني مجتمعة.

والبناء العروضي الذي وضع الشاعر هذا النداء فيه يجعله أكثر بروزاً، ويمنح كلمة (ليل) الامتداد الطبيعي الذي نسمعها فيه على ألسنة

المغنِّين، وذلك عن طريق التدوير الذي اتكأ الشاعر فيه على هذه الكلمة للوصل بين الشطرين، فنضطر إلى مدِّ الياء فيها ـ على طريقة العامية ـ رغم أنها، في اللفظ الفصيح لليل، ليست من حروف المد.

وتسهم موسيقى الحروف للصورة في إغناء عنصر الهدوء الذي ساد البيت، بما اجتمع لهذه الحروف من صفات اللِّين والامتداد، وبما في طبيعة بعضها من صفيرية توحي بالهدوء والسكينة، كما في كلمتي (يصغي)، و(مستمهلاً)، فيخيِّل إلينا ونحن نسمع إلى الحروف الأولى منهما أن أحداً يطلب إلينا السكوت (يص، مس)، وعلى الرغم من الثقل الناشىء عن توالي الجارين والمجرورين (منه في الفجر)، ترتفع الطبيعة الصوتية للصورة إلى درجة تعبيرية معجزة تتحقق ـ إلى ما ذكرنا ـ في هذا التوزيع الدقيق لأحرف المد بين الشطرين، إذ يخلو الشطر الأول تماماً من مثل هذه الأحرف، حتى تأتي عبارة (يا ليل) حيث يبدأ في نهايتها الشطر الثاني الذي تكتمل له بها أربعة حروف مد، إلى جانب المد الخامس الحاصل في ياء (ليل) نتيجة للتدوير كما أسلفنا. ولا شكَّ أن حرمان الشطر الأول من حروف المد غذّى في الصورة الإيحاء بحركة الليل السريعة التي كان عليها قبل أن يسمع نداء (يا ليل) من المغنِّي، فتتباطأ حركته آنذاك وهو يستمع النداء، وتكثر حروف المد في الشطر الثاني، لتعبر بامتدادها عن هذا التباطؤ. بل إن الكلمات نفسها لتتسارع، بقصرها، في الصدر فنعدّ منها سبعاً (يسمع الليل منه في الفجر يا ليل) موحياً لنا الشاعر من خلال ذلك بحركة الليل السريعة، لتتباطأ بعد هذا بطولها في الشطر الثاني، فلا نعدّ إلا أربعاً (فيصغي مستمهلاً في فراره) فيوحي إلينا هذا التباطؤ بتباطؤ حركة الليل حين تناهَى إليه صوت المطرب.

هذه العناصر الموسيقية الغنية، إلى جانب الخيالية والفكرية واللغوية والعروضية، تُسبغ على الصورة ثوباً جمالياً شائقاً تكتسب من خلاله قدرة أكبر على التعبير عمّا في أعماق الشاعر، وعلى ابتعاث ألوان أكثر من العواطف والانفعالات في نفوس المتذوِّقين.



رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفهرس


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

www.moswarat.com



تطلب جميع كتب
«المنارة للطباعة والنشر والتوزيع»
من دار القلم بدمشق
ص.ب: ٤٥٢٢ - هاتف: ٢٢٩١٧٧